Артем Варгафтик

партитуры тоже не горят

Густав Малер / Людвиг ван Бетховен /
Жорж Бизе / Рихард Вагнер / Франц Йозеф Гайдн /
Георг Фридрих Гендель / Джакомо Мейербер /
Антонио Сальери / Вольфганг Амадей Моцарт /
Никколо Паганини / Бедржих Сметана / Фридерик Шопен /
Михаил Глинка / Николай Овсянико-Куликовский /
Людвиг Шпор / Иоганн Штраус / Клара Шуман /
Роберт Шуман / Иоганн Себастьян Бах /

КЛАССИКА-XXI

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Жанр этой книги — «музыкальное расследование» или, если угодно — «музыкальный детектив». И хотя автор, известный журналист Артем Варгафтик заранее предупреждает, что не пользуется никакими «следственными действиями» — как то: опознания, очные ставки и эксперименты, — не верьте ему! Допрошенные с пристрастием, партитуры открывают тайны своих создателей.

В основе этих увлекательных рассказов — истории личных отношений, загадки подсознания великих музыкантов, секреты их пиар-компаний и маркетинговых технологий.

В компании с автором и его персонажами вы можете провести несколько весьма приятных — и полезных! — часов.

У героев этой книги есть, чему поучиться.

- Артём Михайлович Варгафтик
  - Прежде чем читать
  - Густав Малер
  - Людвиг ван Бетховен
  - Жорж Бизе
  - Рихард Вагнер
  - Франц Йозеф Гайдн
  - Георг Фридрих Гендель
  - Джакомо Мейербер
  - Антонио Сальери
  - Вольфганг Амадей Моцарт
  - Никколо Паганини
  - Бедржих Сметана
  - Фридерик Шопен
  - Михаил Глинка
  - Николай Овсянико-Куликовский
  - Людвиг Шпор
  - Иоганн Штраус
  - Клара Шуман
  - Роберт Шуман
  - Иоганн Себастьян Бах

Артём Михайлович Варгафтик
Партитуры тоже не горят

Прежде чем читать

Уважаемый читатель!

Спешу заверить Вас в том, что эта книга совершенно не предназначена для того, чтобы Вас чему-то научить. Автор не только не преследует никаких просветительских целей — но более того, честно старался избегать даже малейших попыток «сеять разумное, доброе, вечное» в чьих-либо умах или душах. Покорнейше прошу также оградить меня от подозрений в «пропаганде классического музыкального искусства», ибо нет более бесполезного и бессмысленного занятия — а равно и более «криво поставленной» задачи.

Это просто дневник наблюдений за историей музыки. Ваш покорный слуга вел (и продолжает вести) его в процессе журналистской работы с тем — порой любопытнейшим, порой весьма скучным и однообразным — материалом, который история сохранила и продолжает передавать по наследству от эпохи к эпохе. Интересно следить за тем, как в зеркале времени искажаются те или иные простые вещи и события, как они приобретают черты многозначительности, величия или загадочности или, напротив — демонизируются и обесцениваются. Еще интереснее наблюдать за тем, как многие случайно сказанные слова становятся весомыми фактами и начисто теряют связь с той — прежде всего музыкальной — реальностью, которая вызвала их к жизни.

В «дневнике» естественным образом отсутствуют хронологический порядок изложения, строгая логическая направленность, так называемый научный подход и авторские предубеждения в отношении тех имен, фактов и произведений, о которых идет речь. Употребляемое иногда выражение «музыкальное расследование» является не более чем фигурой речи, поскольку автор пользуется исключительно общедоступными данными и никаких «следственных действий» (как то: опознаний, очных ставок, допросов или экспериментов) проводить никогда и не думал. Как и выводить кого-либо «на чистую воду».

Это попытка разобраться и понять, а не проповедовать и внушать. И на какое-то время удовлетворить свое музыкантское любопытство за счет издателя. А если хотя бы одному человеку мне удастся передать свой интерес к предмету, то, значит, наше с Вами время потрачено не зря.

(Артем Варгафтик)

Густав Малер
Расставание с иллюзиями

Первая симфония

Так называемое музыкальное расследование — вообще-то дело рискованное, хотя бы потому, что никаких окончательных суждений или юридических доказательств, никаких улик (ни за, ни против чего бы то ни было) мы все равно добыть не сможем — да и не стараемся, честно говоря. Законы музыки, гармонии и красоты предусматривают несколько иную меру ответственности, чем законы гражданские или уголовные. Убедило, проняло, заставило замолчать и прислушаться нас с вами то или иное произведение, а порой несколько звучащих секунд, пара тактов, случайный набор звуков — или пролетело мимо ушей? Вот в чем вся штука… А если задело и не пролетело мимо, то почему? И кто над кем, в конце концов, властен? Мы над музыкой или она над нами?

Оказывается, дело не в хронике событий и фактов, из которых составлена ткань чьей-то чужой и давно прошедшей жизни. А в том, что часто настоящая музыка оказывается стенографической записью наших собственных мыслей, мучений и умозаключений, более того — неожиданным образом и записью нашей, еще не случившейся истории, которую мы, собственно, и попытаемся

расшифровать.

Первым нашим расследованием будет история одной симфонии, где вопиющих логических противоречий и улик больше чем достаточно. Речь идет как раз о том, что мы уже давно слышим, — первой по счету из девяти симфоний Густава Малера.

Малер — одногодок Антона Павловича Чехова, прожил, правда, чуть дольше, но все равно — до обидного коротко, 51 год, и оставил по себе загадок не меньше, зато куда больше кривотолков, непонимания, запретов, возмущения и недоумения у высоколобых ценителей музыки. Кстати, было время, когда «ценители», которых еще называют «искусствоведами в штатском», совершенно серьезно запрещали не только его играть и петь, но даже выдавать на руки его партитуры в нотных библиотеках, утверждая, что это «дегенеративная», «вырожденческая» и чрезвычайно вредная музыка. И в сталинской советской империи, и в гитлеровском «тысячелетнем рейхе», почти одновременно в двух странах и почти одинаковыми словами. К чему бы это? Чем мог музыкант, умерший в 1911 году, так сильно насолить строителям светлого будущего за колючей проволокой, да еще и быть опасным для них столько лет тому вперед? Политики и политика тут, однако же, совершенно ни при чем.

1892-й год. Гамбург. В местной опере дается первая на немецком языке постановка *Евгения Онегина* Чайковского. Петр Ильич в восторге от того, что за пультом стоит не просто ремесленник и не просто капельмейстер, а настоящий артист и человек, способный читать чужую музыку как свою. Это 32-летний Густав Малер. Как он работал? Чего требовал от музыкантов? Лаской ли, кнутом ли он заставлял их играть так, что музыка Чайковского преображалась буквально на глазах у Петра Ильича.

Мы не расстаемся с Петром Ильичом — он нам еще понадобится в качестве бесценного свидетеля и очень важной в нашей истории персоны, хотя история-то вроде совсем не о нем… Но все же! Что надо было сделать, чтобы получить от него такую путевку в жизнь? И это при том, что ни Чайковский, ни добрая половина людей (а то и все три четверти), слышавших Малера при его жизни и знавших, что такой Густав Малер вообще существует, ничего не знали о его занятиях сочинительством. А те оставшиеся, кто знали (половина ли их была, четверть, осьмушка, кто считал?), — знали о нем лишь то, что это выдающийся дирижер, который, кажется, сочинил что-то эклектическое, то есть разнородные музыкальные находки смешал в одну кучу так, что лучше бы и не сочинял ничего…

Откуда они это взяли, мы тоже разберемся, но сначала — что же там мог такого найти Петр Ильич? Или, например, Сергей Рахманинов, которому Малер дирижировал американскую премьеру его Третьего фортепианного концерта в нью-йоркском Карнеги-холле, — тоже опомниться, говорят, не мог, что за чудо-капельмейстер этот Малер!

А все дело в том, что, во-первых, Малер все, что слышал, всегда принимал лично на свой счет. Так было и с *Евгением Онегиным*, и с Бетховеном, которому Малер, не стесняясь, дописывал в партитуру лишние инструменты, чтобы лучше, резче, острее было слышно. Во-вторых, с самого начала, только беря партитуру в руки, Малер знал, что музыка — это не то, что там мелкими черными значками нарисовано, а то, что он с ней сделает. Он не боялся того, чего боялись (или скажем мягко — справедливо опасались) другие маэстро — позволять себе вольности и доверять именно своему дирижерскому глазу, своему слуху, своим эмоциям.

А вскипал он, как электрический чайник, моментально. И в отличие от электроприбора с водой — остудить его было почти невозможно: один раз, репетируя, правда, свою собственную Третью симфонию (это гигантская звуковая версия философской книги Ницше *Веселая наука),* Малер поставил дирижерский рекорд, который не побит и по сей день, — да, я бы хотел посмотреть на дирижера, которому позволят побить этот страшный рекорд… В пассаже из четырех тактов он остановил оркестр 85(!) раз — и каждый раз его категорически не устраивало, чт***о*** и как музыканты играют, он вносил поправки в темп, характер, штрих, акценты — и так далее, до полного изнеможения. Репетиция, рабочее время оркестра давно были просрочены часа на полтора, и его просто в холодном поту увели за сцену. Есть люди, которые сразу поставят по одному этому эпизоду почти что диагноз: «перфекционизм» — это до того сильное, что почти уже болезненное стремление к совершенству. Был ли Малер психом в нашем понимании этого неприятного, обидного слова?

Любая музыка (даже в десятки раз более простая, нехитрая и «дешевая», чем у Малера) — это сложнейшая умственная работа, и с ней не справится не только человек, который «немного того» или «не в себе», но и профессионал, если он нервничает или сильно беспокоится о чем-то постороннем. Хитросплетения звучащих линий, десятки строк одна над другой, равновесие огромных оркестровых масс, форма, развитие — это никак не для пациентов в смирительных рубашках.

Но бывает и по-другому, и это можно услышать в музыке,

которая построена именно на этом ощущении «разноголосицы мнений в одной голове», и при этом получился шедевр.

Однажды Малер, проходя с друзьями по городской площади в воскресный день, вдруг остановился в таком месте, где с одной стороны играл шарманщик, с другой — доносились звуки любительского хора пекарей, а наискосок проходил военный оркестр местного гарнизона. От такого гвалта уйти бы поскорее, пока в ушах не зазвенело и не заболела голова, а он поднял руку и сказал (это на всю жизнь запомнила одна дама, которая там была): «Вот, слушайте, это и есть то, что я пытаюсь записать нотами! Вот истинная полифония, истинное многозвучие, многоголосие жизни…» (Одновременно это и шизофрения высшего порядка, если кому угодно.)

Малер первым сделал эту полифонию жизни предметом искусства, да так, что некоторым до сих пор страшно, а многие уже смогли преодолеть страх и услышать за этим красоту, какой до Малера не было ни у кого из классиков высокой, как сейчас говорят, «серьезной» музыки… И еще — к вопросу «как и из чего делаются шедевры?» Малер первым придумал, как сделать настоящим искусством все то бульварное, грязноватое, низменное, банальное, пошлое, что составляет для музыки и для слышащего музыку человека постоянную окружающую среду… Естественно, среда эта, как бы помягче сказать, — не стерильна. Среда, в которой на самом деле живет и растет музыка, — это не лаборатория, не церковный алтарь и не инкубатор, и не в белых перчатках ее там делают. Если кто-то будет говорить вам про «святость», «непорочность» и «чистоту» появления музыки на свет — не верьте ему! Строгие меломаны (и профессора консерваторий) частенько воспринимают ее — естественную среду, откуда берется музыка, — просто как досадный раздражитель, грязный фон, помеху. И очень этого пугаются, стараются оградить истинные шедевры от попадания на них этой «пыли», «копоти» — только не физической, природной, а звуковой, но тоже реальной. Посадить музыку под колпак невозможно — но надо ли так откровенно спорить с поклонниками «чистого», прокипяченного и отфильтрованного через белую марлю музыкального стиля? Малер говорит: надо! — и не словами, а нотами, что куда эффективнее и слышнее.

Симфония — как было принято у классиков, основоположников, столпов большой музыки — это железная логика плюс серьезные обобщения, концепции и выстроенная по кирпичику музыкальная форма, здание точно рассчитанных пропорций, почти что храм, во всяком случае — воздушный з*а*мок.

Малер говорит: ничего подобного! Симфония у Малера — это такое место, где сходятся линии многих интриг, драм, скандалов, обид, анекдотов… Где встречаются (иногда в первый и последний раз) почти все музыкальные персонажи, с которыми Густав Малер имел дело, — дирижер, музыкант, фантазер, пророк, верхогляд, кому как больше нравится… Это полигон жизни, где дует с нескольких сторон, где опасно, и бояться какого-то одного сквозняка уже явно не приходится…

Траурный марш из Первой симфонии Малера стал первым случаем в истории музыки, когда была написана настоящая — страшноватая и захватывающая — карикатура, причем не в шутку, а на полном серьезе. Что может быть более святым для нормального человека, чем граница жизни и смерти, более серьезным, менее подходящим для всяких упражнений в «остроумии», чем похороны? Но в том-то и дело, что никаких упражнений и никакого остроумия тут нет даже и в помине! Просто Малер здесь в первый раз показал свою настоящую хватку и характер как композитор в полном смысле слова. Не просто мелодист или выдумщик, а человек, меняющий облик мира в ваших глазах, если вы слышите его как бы ушами Малера!

Говорят, что, когда Малер сам стоял за пультом, создавалось полное впечатление страшного и одновременно до слез смешного траурного шествия, и это действо просто завораживало… Особенно в тот очень короткий и совершенно неожиданный момент, когда вся процессия с каким-то отчаянным рвением пускается в пляс! Некоторым даже казалось, что Малер дирижирует как бы процедурой собственных похорон — и слегка подсмеивается над той жалостью, которую это зрелище вызывает в его еще живом и очень больном сердце…

Малеру почему-то не по себе. Что с ним, в самом деле? У него нечиста совесть, у него долги, у него проблемы с любимой женщиной? Не будем задавать лишних вопросов, вернемся еще раз к началу третьей части малеровской Первой симфонии — симфонии, которую при ее первом исполнении в Будапеште под авторским управлением ждал вполне естественный, сокрушительный провал. Публика узнала: вот характерные шаги процессии, которая явно ничего другого, кроме гроба, нести не может… Это ситуация, в которой все становится на свои места, хотя и не перестает быть карикатурой. Сходство с жизнью показано через гигантские преувеличения, через передразнивание этой жизни. Один проницательный историк музыки, что-то слышавший от самого Густава Малера, описал это так: траурный марш в манере Калло. И действительно, существует гравюра этого художника, где изображено нечто подобное: звери хоронят

охотника, который всю жизнь гонялся за ними, ловил их силками, стрелял, наводил ужас на все население леса и округи. Вряд ли он был симпатичен — по крайней мере тем, кому теперь выпало нести его ногами вперед. И Малер на глазах у изумленной публики нарушает знаменитую заповедь «хорошего тона»: о покойниках или хорошо, или ничего. И как нарушает!

На самом деле то, чем пользуется Малер, вовсе не его изобретение, это одна из тех подсказок жизни, которые просто больше никто не услышал: студенческая песенка *Что ж ты спишь, братец Яков* старше нас с вами и Малера лет на семьсот… Вот только звучит она здесь в нарочито серьезном виде, как бы переодетая в черный похоронный пиджак не по размеру, взятый напрокат в бюро ритуальных услуг. «На алых подушечках награды Родины…» — это одна сторона дела, вполне официальная. Оркестр из жаб, дроздов лисиц, зайцев, медведей вполне серьезно, очень даже натурально льет такие крокодиловы слезы, что можно расчувствоваться… Кстати, Малер ссылался здесь на так называемых «богемских» — то есть чешских — музыкантов, чьи фольклорные наигрыши дали ему повод пофантазировать. Правда, все дело в том, как это услышать. Вам никогда не приходилось быть в подобной ситуации на месте людей, про которых поэт сказал «и терзали Шопена лабухи…»? Если нет, то поверьте, что можно на вещи смотреть как бы из разных углов — либо «высокохудожественно исполнять шедевр скорби и печали» за приличествующее случаю вознаграждение, либо «лабать жмура» (выражение тех, кто это делает). То есть играть на похоронах, а жмур, как известно, на языке кладбищенских работников — это клиент, покойник. И ведь играть клиенту можно и так, чтобы всем захотелось поскорее разойтись, — причем это тоже творческая задача для музыканта с простуженными легкими.

Короче говоря, откуда Малер все это взял? Ведь это злонамеренное опошление, искажение (если не осквернение!) таинства смерти, да и вообще, говоря высоким «штилем», — духовных ценностей человечества! Но не будем повторять за министром пропаганды Третьего рейха доктором Йозефом Геббельсом и его советскими коллегами их заклинания, лучше послушаем, откуда что берется и что из чего делается… И где там эти музыканты-то народные? Подать их сюда!

Так вышло, что теперь нет уже ничего, что бы напоминало о той жизни, из которой Малер вырвался в дирижеры и в музыканты. Еврейское местечко Калиште в Моравии тогда — черта оседлости великой и нерушимой Австро-Венгерской империи. Хасидские нигуним — напевы и наигрыши местечковых

музыкантов, которые на языке восточноевропейских евреев называются клейзморим (клейзмер еще с библейских времен означает «орудие музыки», живой инструмент). Их манера «играть в музыку», когда чем веселее пляшут, тем грустнее мотивчик, отпечаталась у Малера в мозгу крепко-накрепко, как и интонации их речи, их способ молиться своему Богу, про который один маленький мальчик (сын хазана — то есть кантора), первый раз вместе с мамой попавший на верхний, женский этаж синагоги, сразу же спросил: «Мамочка, а почему папа плачет?» А папа не плакал, он вел службу в Судный день…

Вы спросите: а куда же все это делось? А вот куда: те же люди, которые находили, что музыку Малера надо запретить и изъять из обращения, чтобы ее никто больше не слышал, пришли к заключению, что еврейский вопрос надо решить окончательно. Построили сначала очень продвинутую расовую теорию, а потом и печи, газовые камеры, лагеря смерти для тех, кто имел несчастье родиться среди неполноценного народа, не имеющего права жить на земле. И шесть миллионов живых людей были уничтожены просто потому, что у них неправильный «лицевой угол» и они не уродились истинными арийцами, хотя многие из них значительно лучше говорили и писали по-немецки (на языке «истинных арийцев»), чем мясники и живодеры, которые писали на них доносы и водили их под конвоем. Правда, все это началось через тридцать лет после того, как Густав Малер умер, и больше чем через полвека после того, как он поставил точку в партитуре Первой симфонии. А еще несколько лет спустя десять нацистских преступников (доктор Геббельс тоже) были по приговору Нюрнбергского военного трибунала повешены за преступления против человечества: и висели как «истинные арийцы». Сыграл ли им кто-то малеровский отходняк? Жаль, если нет…

Итак, симфония для Малера — это тот полигон жизни, где встречаются и клейзмеры, и звери, которые хоронят охотника, плача по нему фальшивыми слезами, и грубые деревенские танцульки со стуком деревянных башмаков, и звуки затихшего леса, и страшный марш, где тоже за решительностью и уверенностью проступают чьи-то тупые рыла и ослиные уши… А что еще? А еще, как живая, вдруг появляется тень Петра Ильича Чайковского. И в этом нет ничего удивительного, потому что тогда Петр Ильич был жив-здоров и уже очень знаменит…

Вообще-то это вовсе не тень, а совершенно определенная, узнаваемая тема любви из оркестровой увертюры *Ромео и Джульетта* — такая красивая и запоминающаяся, что ее слишком часто «вырезают» из целого симфонического произведения, чтобы послушать отдельно в виде вечнозеленого

лирического хита.

А Малер как бы дописывает ее за Чайковского, продолжая ровно с того места, где Петр Ильич остановился… Именно как бы дописывает. Если положить эти два лирических «излияния» рядом, то можно поразиться прежде всего… тактичности Малера. Будучи музыкальным карикатуристом такого класса, он почему-то не счел возможным хотя бы одним штришком высмеять «искреннее, светлое чувство» недостижимой любви, подшутить над Петром Ильичом. Интересно, почему?..

Получается так, что Малер как бы сталкивает лбами всех персонажей, которые до этого вообще не встречались. А в самых последних тактах провозглашает силами шести охотничьих рогов (валторн) ту музыку, отзвуки которой потом, много лет спустя, станут звуковым девизом приключений волка и зайца, мультипликационной эпопеи *Ну, погоди!*..

Вот из чего делаются шедевры — из опережения времени, забегания вперед (иногда на пятьдесят, а иногда и на сто лет!), карандашных набросков, отчаянно смахивающих на карикатуру, и обрывков собственных иллюзий, расставание с которыми и есть работа настоящего художника. Не всякий справится, но история все расставляет по своим местам, и Малер как живой говорит с нами о том, что его волнует и что уже не волнует, а только смешит…

Вторая симфония

Давным-давно, в XX веке, один человек, приехавший в Россию с Запада, сказал крылатую фразу: «Все там у них ничего, только с духовкой плохо». По-видимому, речь идет о сакральном, объемном, никак точно не определяемом понятии духовности. Что это могло бы значить на языке простых (или очень не простых), но живых человеческих чувств, мы попробуем выяснить. Для этого нам потребуется всего одна жизненная история — только один эпизод в судьбе композитора Густава Малера. И одна его партитура, которая очень кстати называется *Воскрешение,* или *Воскресение — Die Auferstehung.* Одна ключевая фраза в этой партитуре по-немецки звучит так: «Du wirst auferstehen!» — «Ты воскреснешь!»

Добрая половина событий этой истории — до того, как им стать реальностью, — произошла в голове, в душе и в сердце Малера, причем было все это в маленьком провинциальном германском городе Касселе, бывшей столице ныне не существующего Вестфальского королевства. В сезоне 1883/84

года Малер служил здесь дирижером в оперном театре. Работу эту Малер довольно скоро бросил, она его не устраивала, так как Малер не мог сделать спектакли такими, какими хотел бы их слышать. Не хватало власти: хористы подчинялись главному режиссеру театра, а оркестр — главному дирижеру. И именно в этом театре у Малера была интрижка, а на самом деле бурный, страстный, пламенный любовный роман с некоей певицей-сопрано, причем мы никогда не узнаем с какой.

В письмах Малера его венскому другу Фридриху Леру имя возлюбленной ни разу не называется. Но как раз по этому поводу Малер и сочинил свои *Песни странствующего подмастерья* на собственный текст. Именно из них будет собрана потом его Первая симфония со знаменитым Траурным маршем, где, как казалось многим его современникам, «звери хоронят охотника и плачут по нему фальшивыми слезами». И тогда же, в Касселе, у него родится мысль о том, что в следующей своей симфонии он непременно должен хоронить героя Первой. И еще задолго до того, как это все будет занесено на нотную бумагу, Малер фактически придумал свою следующую симфонию. Первоначально планировалась некая одночастная оркестровая музыка минут на 20–25, которая должна была называться *Totenfeier,* что значит тризна, поминки.

Премьера Второй симфонии состоялась более десяти лет спустя, 13 декабря 1895 года в Берлине, столице Пруссии. Симфония очень сильно разрослась и увеличилась по сравнению со своей начальной версией — *Totenfeier.* Теперь это полтора часа звучания, пять частей, хор, два солиста — как минимум сто сорок человек участников исполнения! Малер буквально идет на рекорд музыкальной гигантомании. Причем если верно то, что он сам говорил о своих симфониях как о «моделях мира в целом», то Вторая симфония — это модель молодого, только что созданного и явно очень опасного мира, где все постоянно заливает, извергается, взрывается, происходят огромные тектонические разломы, сдвиги каких-то огромных пластов. С точки зрения карьеры Малера это взлет: после премьеры о нем впервые начинают говорить как о композиторе, которого уже нельзя не принимать всерьез. То есть это, по сути, начало того пути, который через каких-нибудь пятнадцать лет сведет Малера в могилу.

Но вернемся немного назад. После очень скоротечной, нервной любовной истории в кассельском театре, после очень конфликтных, напряженных дирижерских работ в Лейпциге, Будапеште и много где еще, после премьеры Первой симфонии в Будапеште, где публика эту музыку откровенно провалила (она

была шокирована, она явно узнала в лицемерии зверей, которые хоронят охотника, свое собственное лицемерие), с 1891 года Малер — главный дирижер Оперы в Гамбурге. Именно к этому времени относятся знаменитые слова Чайковского о Малере, сказанные, когда Петр Ильич приезжал сюда на первую немецкую постановку *Евгения Онегина:* «Здешний дирижер — не какая-нибудь посредственность…» Чайковского искренне восхищало, что он жизнь вкладывает в дирижирование спектаклем. Чистая правда, но заметим, что не только свою жизнь Малер очень охотно в это дело вкладывал. Он был очень жесток как дирижер, однако результат налицо: после одной из премьер Ханс фон Бюлов, легендарный музыкант, знаменитейший человек, преподносит Малеру настоящий лавровый венок с ленточкой: «Пигмалиону Гамбургской оперы». Пигмалион же, как известно, — это тот, кто из неживого делает живое.

Кстати, а кто такой Ханс фон Бюлов? Это не мешало бы уточнить для нашего дальнейшего расследования. Об этом человеке много где можно навести самые интересные, самые разные справки. Не только в Гамбурге, где маэстро жил, почивая на лаврах, но продолжая много работать. Не только в Берлине, где каждое его появление воспринималось не просто тепло, а с горячим энтузиазмом — стоячими овациями и т. д. Много разных справок можно было бы навести о Хансе фон Бюлове по всей музыкальной Европе, например в Петербурге, где было точно известно, кто выступал солистом при первом исполнении знаменитого Первого фортепианного концерта Петра Ильича Чайковского. Можно было бы навести о нем справки и в Мюнхене, столице Баварии, где тоже точно известно, кто осуществил по настоянию баварского короля Людвига историческую премьеру *Тристана* и *Изольды* Рихарда Вагнера. Причем эта работа стоила фон Бюлову катастрофы в его семейной жизни, после этого он поклялся «с таким проходимцем и мерзавцем, как Вагнер», дела больше никогда не иметь. Можно было бы навести о нем справки и в маленьком южногерманском городе Майнингене, где в герцогской капелле у главного дирижера Ханса фон Бюлова ассистентом работал не кто иной, как очень молодой Рихард Штраус, внук знаменитого мюнхенского пивовара и будущий классик XX столетия.

Бюлов — как уверяют нас знающие люди — невероятно двинул вперед искусство дирижирования, своими могучими руками он фактически создал те чрезвычайно раздвинутые рамки, которые определят роль дирижера в XX веке. И он увидел в том человеке, которому принес венок с надписью «Пигмалиону Гамбургской оперы», своего преемника по дирижерской линии.

При этом амбиции Малера-композитора ему казались смешными, он абсолютно не признавал в Малере человека, который способен что-либо сочинить. А то, что фон Бюлов слышал из сочиненного Малером, он и в грош не ставил.

В 1894 году Ханс фон Бюлов умирает. День и час его пышных похорон, момент его отпевания — это момент рождения Второй симфонии Густава Малера, потому что в этот день и час в его голове происходят следующие события — если верить Малеру, они описываются примерно так: …я очень долго думал, нацеливался, как бы мне использовать хор в финале моей новой симфонии, симфония не клеилась. Я все думал — и меня каждый раз это останавливало: не обвинят ли меня в подражании Девятой симфонии Бетховена, ее хоровому финалу…

На похоронах фон Бюлова в самой большой гамбургской церкви Св. Михаила, когда хор под аккомпанемент органа запел хорал на слова Клопштока «Du wirst auferstehen!» («Ты воскреснешь!»), Малера, по его собственным словам, как громом ударило: при вспышке этой молнии одномоментно ему представилась вся партитура новой симфонии, которая начинается с торжества мертвых и заканчивается хоровыми возгласами: «Ты воскреснешь!»

И что же? Ведь со всем, что Малер сообщает о своей Второй симфонии, со всем, что написано в партитуре ее финала, полчаса длящейся огромной и сложной развязке всей драмы, приходить-то нужно было… знаете куда? Очень известный адрес: Вена, Берггассе, 19. К доктору Зигмунду Фрейду. Дело в том, что Вторая симфония Густава Малера — это от начала и до конца классический случай «эдипова комплекса», причем имевший место еще до того, как доктор Фрейд сделал свое сенсационное открытие. Открытие, в двух словах, выглядит очень страшно и непрезентабельно: оказывается, каждый человек в глубине души, причем в самой страшной ее глубине, в подсознании, желает обладать своей собственной матерью. Если разобраться в этом на уровне естественных человеческих чувств, то все не так страшно. Любой маленький человек, когда он является в этот мир — мир, где живут взрослые люди, рано или поздно сталкивается с тем (на уровне собственных младенческих переживаний, конечно неосознанных), что он видит в своем собственном отце соперника. Он ревнует мать к нему и обнаруживает, что его место уже, оказывается, кем-то занято, причем задолго до его рождения. И это болезненное переживание нужно просто перерасти и пережить, чтобы расти дальше. Однако у многих людей именно на этом месте остаются зарубки, потом они довольно долго болят в гораздо более зрелом и сознательном возрасте.

Все в один голос говорят, что для Малера Ханс фон Бюлов — безусловно, «отцовская» фигура. Ему Малер наследует, причем почти во всех смыслах. Однако там есть проблема с ревностью: к фон Бюлову Малер ревновал… музыку. И странным образом получается, что смерть этого человека дает невероятный выплеск энергии — и эмоциональной, и музыкантской, и творческой. Причем, конечно, желание этой смерти было неосознанно для Малера, но оно коренилось именно в тех темных, плотных слоях его души, куда как раз доктор Фрейд и пролил жесткий, неприятный свет своим открытием эдипова комплекса. Кстати, любопытно еще и другое. По совсем другим причинам Малер и Фрейд встречались, и скорее всего именно на Берггассе, 19, в знаменитом кабинете с кушеткой. Правда, это было гораздо позже, почти десять лет спустя.

В записях доктора Фрейда есть мельком брошенное свидетельство о том, что то ли в 1912, то ли в 1913 году он консультировал дирижера и композитора Густава Малера. Это неправда, потому что в этот момент Малера уже не было в живых, Фрейд либо случайно перепутал годы, либо проявил таким образом особую врачебную деликатность. Но суть этой записи, воспоминаний и впечатлений Фрейда состояла в том, что у маэстро были очень серьезные проблемы в интимной жизни, которые с одного раза удалось если не решить, то очень существенно облегчить. А главное Фрейд был поражен тем, как быстро и точно Малер ухватил самую суть психоанализа — метода, с помощью которого Фрейд вылечил очень многих тяжелых невротиков и очень многим людям действительно помог. Перед Малером одномоментно, сразу открылась вся картина психоанализа, точно так же, как это произошло с замыслом Второй симфонии во время похорон фон Бюлова.

23 февраля 1897 года тридцатисемилетний Густав Малер прошел обряд крещения в маленькой гамбургской церкви Св. Михаила (она находится шагах в ста от большой, где отпевали фон Бюлова) и стал ее официальным прихожанином. С точки зрения работы и карьеры это был акт абсолютно неизбежный, поскольку законы тогдашней Германии, Австро-Венгрии (и России, кстати) были на сей счет абсолютно одинаковы: лицо, принадлежащее к нехристианской конфессии, не может занимать придворной должности. То есть, не будучи католиком, он не мог работать дирижером Венской придворной оперы на постоянной основе. С точки зрения своей совести Малер совершил акт в равной степени необходимый и отвратительный — это был акт отказа от веры и убеждений его предков. Все они принадлежали к иудейской конфессии. И вместе с тем Малер искренне верил в то,

под чем он поставил свою подпись, но его бесило, что его принуждают к этому обстоятельству в государственном порядке.

Препятствие устранено, и 15 апреля 1897 года Малер подписывает в Вене контракт на должность главного дирижера Венской придворной оперы, пока на один год. Малер сразу включается в работу, триумфы идут за триумфами, свершения за свершениями, о нем начинают говорить как о величине мирового значения. Однако Малер, когда варится в гуще каких-нибудь событий, никогда не думает о последствиях. Он и представить себе не может, что через десять лет на специальном совещании при венском дворе обер-хофмейстер будет докладывать императору, что уровень спектаклей придворной оперы снизился, сборы упали. Причиной тому — господин Малер (к тому времени главный дирижер и директор), он слишком известен, слишком знаменит, слишком часто пропадает за границей на гастролях. Закончится все это, естественно, отставкой и новым кризисом.

И вот здесь можно только горько улыбнуться известной пушкинской строчке: «О, сколько нам открытий чудных готовит просвещенья дух…» И представить себе рабочий инструмент психоаналитика, о котором доктор Фрейд любил говорить, что «конечно, никакого волшебства в кушетке нет, но что-то есть…» Пациенты должны были лежать с закрытыми глазами и говорить, говорить… Говорить первое, что им приходит в голову, чтобы таким образом нащупать дорожку в подсознание, куда в принципе вход запрещен. Наверняка Малер этой кушетки не видел, но, безусловно, он о ней слышал. И до чего они с Фрейдом могли договориться по очень больному вопросу — неровным, болезненным взаимоотношениям Малера с христианской религией? К ней, как, в принципе, и к любой другой религии, Фрейд относился очень сдержанно и спокойно, совершенно не принимая ее во внимание, считая ее иллюзией. С одной стороны, для Малера христианство — это государственная обязаловка, без которой ему не дают работать в полную силу. С другой стороны — это то, что ему казалось светом истины и спасения.

И вот несколько «неуместных» вопросов. Почему Малер так мучил тех женщин, которых он больше всего любил? И ту безымянную кассельскую актрису, и госпожу фон Вебер в Лейпциге, и молодую гамбургскую певицу Анну Мильденбург, и свою собственную жену Альму… Почему? В христианстве обожествляется человек, распятый на кресте. А второе по значению лицо в этой религии — его мать, которой суждено пережить своего собственного сына и похоронить его прежде, чем он воскреснет. Малер всегда говорил, что самым важным человеком в его жизни была его собственная мать — страдающая,

хромоногая и бесконечно любимая. Оказывается, Малер в тех женщинах, которых он любил, хотел видеть отражение их обеих — и Девы Марии, и своей собственной матери, которую, кстати, тоже звали Марией.

Если симфонии Малера — это, по его утверждению, «вселенские творения», если Малер берет на себя смелость тягаться с небесными силами, предлагая свою версию мироздания, то почему в его партитурах, особенно во Второй симфонии, так много следов его собственных, крайне болезненных личных отношений с этим миром? Вот, например, два оглушительных удара литавр, в полной тишине. А дальше — довольно скорая, но утомительная и однообразная оркестровая «морока» на три четверти, как будто кто-то на ручной мельнице перемалывает кофе. В принципе это звучит почти как пародия на венский салонный оркестрик, и не исключено, что здесь Малер сказал почти все, что он думая об этой венской традиции, и вбил один из осиновых колов в могилу венской легкой музыки. След от венского вальса (если он есть в этой партитуре) скорее кровавый.

А сама музыка взята из гораздо раньше написанной Малером песни — она называется *Проповедь святого Антония Падуанского рыбам.* Вполне прозрачная метафора: страстное, многословное обращение к глухим, холодным существам.

Но почему у Малера все всегда получается наоборот? Хроника широко объявленной симфонической смерти (это ведь началось с *Totenfeier*, не так ли?) оборачивается воскресением, а еще более широко объявленное воскресение — Вторая симфония — оборачивается смертью. Финал Второй симфонии Малера начинается с грандиозного катаклизма. Впечатление такое, что в оркестре как минимум десятибалльное землетрясение, шум поднимается страшный, ветер, молнии сверкают — Бог знает что творится. Нужно пять или шесть минут, чтобы этот гул утих, и тогда из него могла родиться тема, которая дальше станет следовать по пятам за развитием этой музыки до самого ее победного конца. А на это нужно более получаса. В этих темных тучах рождается и кристаллизуется медленный, тяжелый, страшный церковный хорал, который (как выяснилось много позже, чем Малер его придумал), с одной стороны, сделан намеренно похожим на *Dies irae* — старинную католическую секвенцию *День гнева,* а с другой стороны, совершенно случайно, но определенно напоминает гимн Советского Союза.

Теперь смерть будет присутствовать как живой и реальный (даже слишком реальный) персонаж в каждой следующей партитуре Густава Малера. Каждый раз в новом обличье, неузнанная, но в каждой следующей симфонии композитор

станет вести с ней диалог, живой и напряженный. О чем?

Если вновь вспомнить о доме на Берггассе, 19 в Вене, где, согласно надписи на мемориальной доске, Зигмундом Фрейдом была раскрыта тайна человеческих снов, то кое о чем можно догадаться. Как известно, смерть в сновидениях никогда не означает трагических событий в реальной жизни. Но этот образ может перетряхнуть, всколыхнуть человеческое сознание и пролить свет на те его области, которые раньше не были освещены. Один из проницательнейших умов XX столетия Рихард Шпехт, жена Малера Альма, сотни исполнителей, истолкователей, исследователей, почитателей, хулителей сходятся на том, что, может быть, самая короткая и емкая фраза о музыке Малера была сказана им самим. Малер будто бы сказал: мои симфонии — это события, которые произойдут в будущем…

Вот оно, будущее, оно наступило, события произошли. Причем иные из них в реальности оказались гораздо страшнее, чем самые кошмарные сны… Но, может быть, нам даже не стоит пытаться предугадать, чт***о*** должно в действительности случиться, чтобы в полную силу оправдались последние такты его Второй симфонии, где провозглашается: «Ты воскреснешь!»

Людвиг ван Бетховен
Будете в Вене, заходите

Как мы все много раз слышали, есть одно известное имя, которое делит человечество удивительным образом пополам. Бетховен. И все люди на самом деле делятся на тех, для кого Бетховен — смешная, добрая и находчивая собака из американского кино, и на тех, для кого это все-таки человек. С обыкновенной — хоть и довольно редкой фламандской фамилией, которая дословно значит «грядка со свеклой». Каждый легко сможет сам определить, к какой из этих двух категорий он относится, но, определив, не стоит все-таки спешить радоваться этому выбору.

Стандартный путь, каким обычно люди узнают что-либо о Бетховене-человеке, примерно такой: великий виртуоз почему-то стал глохнуть, потом его отвергла какая-то итальянка (некоторые даже знают, что ее звали Джульетта Гвиччарди), и появилась *Лунная соната* — медленная, печальная музыка, знаменитый шлягер. Потом судьба почему-то постучалась в дверь. И появилась Пятая симфония — с общеукрепляющим девизом «От мрака к свету». Потом был написан *Гимн объединенной Европы,* он же Девятая симфония, он же *Ода к радости.* Потом — сразу и незамедлительно — наступило бессмертие, которое продолжается до сих пор.

Схема отличная, только она и вправду, пожалуй, больше

подходит для кинособаки, чем для реального лица по фамилии Бетховен. И если заглянуть чуть-чуть дальше за страницу школьного учебника музыкальной литературы или просто отложить этот учебник на время в сторону, то обнаруживаются очень любопытные вещи, и в уже давно задокументированных, а главное, очень давно уже случившихся событиях мы находим много неожиданного.

По поводу Пятой симфонии и знаменитой истории о том, как судьба стучится в дверь, биографы уже замучились объяснять, что это была шутка. Трудно, правда, сказать чья, но, во всяком случае, ее нельзя воспринимать как руководство к действию — да и к какому?

Давным-давно, в самом начале XIX века, при живом Бетховене, городской оркестр Франкфурта-на-Майне, в первый раз получив на руки ноты его Пятой симфонии и начав на первой репетиции читать эти ноты с листа, сразу остановился. Собственно — после того, как был сыгран знаменитый унисон (этот самый «стук судьбы в дверь»), музыканты просто расхохотались, бросили играть и довольно долго смеялись, потому что такое начало симфонии казалось им нелепым, невозможным и они действительно иначе как шутку это воспринимать не могли. Впрочем, потом к этому «юмору» все довольно быстро привыкли….

Что касается *Лунной сонаты,* то, как и десятки других камерных (то есть предназначенных для комнатного исполнения) сочинений Людвига ван Бетховена, она писалась в спешке, поскольку была рассчитана на конкретный заказ от конкретного лица. Чтобы получить гонорар к сроку и успеть разобраться одновременно с несколькими заказами, Бетховену никогда не приходилось думать очень долго, у него было мало времени. Вернее, его всегда чуть-чуть не хватало.

Во все игры играть надо честно и по правилам, не так ли? Те, кто играют, например, в преферанс, говорят: «Знал бы прикуп — жил бы в Ницце». Так вот, игра в классику — это такая игра, где карты, точно так же как и в преферансе, раздаются на руки сразу все, но прикуп (секретные карты) открывают много десятилетий спустя. И если мы не будем этот прикуп раньше времени открывать, не будем нарушать правила и не будем подглядывать, то на момент, который нас интересует (1813 год), выяснится, что самая популярная и интересная публике вещь композитора по фамилии Бетховен — это вовсе не *Лунная соната* и не Пятая симфония. Это, конечно, и еще не написанная тогда *Ода к радости,* и, конечно, не пресловутая детская пьеса *К Элизе,* в действительности адресованная даме с совсем иным именем.

То, на чем держится известность Бетховена в 1813 году, — это очень мощная разовая акция, которая имела сверхъестественный резонанс. И дала Бетховену (как говорят теперь шоумены) такие «обороты раскрутки», на которых он уже с огромной скоростью смог ввинтиться прямо в будущее, в великие, в классики. Это была военная игрушка — милитаристская, патриотическая. И, как положено для такого рода акций, чрезвычайно актуальная. Она касалась событий, которые были буквально у всех на слуху. Дело в том, что четыре союзные державы, четыре империи — Пруссия, Австро-Венгрия, Великобритания и Россия — объединились, чтобы наконец свалить Французскую империю и наполеоновскую армию. И вот по случаю выдающихся успехов союзной коалиции, успехов абсолютно реальных, очень громких и действительно бывших у всех на устах в тот момент, была «отгрохана» (именно отгрохана) следующая вещичка. Пятнадцатиминутная «патриотическая песнь» с громом битв и пушками, где две английские мелодии — *Правь*, *Британия* и *Боже, храни королеву* — героически побеждали сопротивлявшуюся им французскую — *Мальбрук в поход собрался.*

Получить зал Венского университета под эту акцию Бетховену было вовсе не так легко. Для этого понадобилось вмешательство некоей «волосатой руки», даже двух «волосатых рук». Во-первых, пришлось подключить самого высокооплачиваемого и при этом, честно говоря, одного из самых бестолковых бетховенских учеников, эрцгерцога Рудольфа (все-таки он — наследник австрийского престола). А во-вторых — и его камергера (фамилия того была Швайгер, по-немецки «молчун», однако когда надо было, молчун все-таки рот открывал, и очень даже весомо). И вот 8 и 12 декабря 1813 года в том самом, с трудом полученном зале — историческая премьера, точнее, сразу две. Среди прочего исполнялись Седьмая симфония Бетховена и *Победа Веллингтона, или Битва при Виттории.*

Человек, который заказал Бетховену эту вещицу для своих сугубо практических целей, звался Иоганном Непомуком Мельцелем, и был он не кем иным, как музыкальным Кулибиным XIX века. Ему принадлежали фантастические изобретения (и по числу, и по смыслу фантастические), за которые он получал действительно гигантский доход, но еще больше недополучал, поскольку дела с охраной прав на такие вещи в XIX столетии обстояли довольно диким образом. У Мельцеля в Вене был целый музей, куда рвались толпы любопытных. Например, там выставлялось якобы его изобретение (хотя на самом деле изобретение принадлежало не ему, а барону фон Кемпелену) — автоматический игрок в шахматы. Однажды эта машина на

полном серьезе даже обыграла императора Наполеона Бонапарта. Так вот, чтобы уже окончательно обыграть Наполеона и в музыке, опять Мельцель был незаменим. Но на самом деле Бетховен и музыка вообще были нужны Мельцелю для того, чтобы обыграть — не обязательно Наполеона, Наполеон это пустяки, — всю Вену.

Среди вещей, которые изобрел этот человек, был, например, музыкальный автомат, способный самостоятельно, без всякого вмешательства человека исполнять все сигналы французской кавалерии: боевые, тревожные, какие хотите — по полному списку. Но это, в общем, тоже были пустяки, потому что главное изобретение Мельцеля называлось пангармонион. Оно представляло собой шарманку, занимавшую полкомнаты и способную изображать звук сорока двух различных инструментов, от флейты и труб (гобоев, кларнетов — само собой) до всей ударной мощи оркестра: литавр, большого барабана и т. д. Вот эту шарманку Мельцель (за семь лет до истории с Бетховеном) продал в Париж, причем взял с французов фантастические деньги (шестьдесят тысяч тогдашних франков составляли сумму, сопоставимую с годовым бюджетом не самого бедного европейского двора). Однако его главная амбиция заключалась в том, чтобы еще на порядок дороже продать англичанам примерно такое же изделие — и выйти таким образом на «рекорд»!

Про англичан было известно, что собственной музыкальной индустрии у них нет. Они живут только за счет импорта и готовы платить за музыкальные диковинки, мягко говоря, не торгуясь. Вершиной коммерческой деятельности Мельцеля стала продажа англичанам за бешеную сумму в полмиллиона рублей (!) усовершенствованной версии музыкального автомата пангармонион. Эту сумму тогда же называли русские газеты, и надо еще учесть, что курс тогдашнего золотого рубля к фунту стерлинга был такой: девять или десять фунтов за один золотой рубль.

А Бетховена Мельцель взял просто «голыми руками». Их встреча и история со всей этой музыкой — маленький, но важный эпизод в карьере и того и другого. (На самом деле они тогда одинаково нуждались друг в друге.) «Голыми руками» взял — это значит просто пообещал одну простейшую вещь: сказал, что сделает специально для него… слуховой аппарат. Вернее, Мельцелю надо было создать у Бетховена о себе впечатление как о волшебнике, который может невозможное — вернуть слух. Ну, если не сам слух, который за деньги не купишь (а деньги у Бетховена тогда уже, между прочим, водились), то хотя бы какие-то ощущения слышащего человека. Что может быть важнее или дороже для любого музыканта? Именно на эту удочку Бетховен и

попался. Хотя…

Бетховен прекрасно знал, что делает. Он вполне был в курсе и отлично понимал, что за несколько лет наполеоновских войн всевозможные музыкальные картины битв и сражений стали невероятно модны, они пользовались огромным, ажиотажным спросом. Подобно тому, как многие художники-баталисты, не особенно задумываясь, не особенно мороча себе голову, рисуют различные картины битв и сражений практически под копирку (там примерно одни и те же «кони, люди, залпы тысячи орудий», насколько все это можно запечатлеть на холсте), композиторы тогда точно так же, почти под копирку, писали «битвы» при Аустерлице, при Ваграме, при Вюрцбурге…

Один венский коллега Бетховена по фамилии Фукс сочинил музыку, названную *Битва при Йене.* Она пользовалась таким ошеломляющим успехом у населения, что среди многочисленных аранжировок этой партитуры (конечно, аранжировки делались для любительского, домашнего музицирования) особую популярность завоевала самая скромная, «бюджетная» — говоря по-современному — версия. Это маленький Дуэт для двух флейт, написанный на тему этой самой *Битвы при Йене.* Огромную партитуру с пушечной пальбой, посудным громом могли спокойно разыграть между собой два флейтиста-любителя и получить от этого колоссальное удовольствие, военно-патриотическое, — анекдот? Нет, просто верный ответ на потребительский спрос. Одно обидно: тогда еще не состоялась знаменитая битва при Ватерлоо, которая, собственно, и положила конец наполеоновским войнам, до нее оставался целый год. Зато битва при Виттории, описанная Бетховеном, действительно произошла. Виттория — это красивый старинный городок в стране басков, на севере Испании. И вот при этой самой Виттории английский фельдмаршал Веллингтон действительно наголову разбил наполеоновские войска.

Между прочим, при первом исполнении бетховенской *Битвы при Виттории* были задействованы, как по списку, практически все знаменитости тогдашней музыкальной Вены, кого можно было привлечь хорошим гонораром и перспективой помочь старику Бетховену в его мощном начинании. Бетховену на самом деле было всего сорок три года, однако по тем понятиям он уже считался как бы стариком, авторитетом. Сам Антонио Сальери, светлая личность, генерал, первый капельмейстер императорского двора, знаменитый учитель Бетховена, совершенно не считал для себя зазорным руководить в тот вечер бандой (ну, банда — это, понятное дело, не шайка разбойников, это сверхкомплектный по отношению к остальному оркестру

состав исполнителей на медных духовых инструментах). И банда под руководством синьора Сальери располагалась в университетском зале на балконе, сзади, как отдельная артиллерийская батарея, чтобы в решительный момент выдать оттуда свой сверхмощный «артиллерийский огонь» меди — огонь, решающий судьбу сражения.

Иоганн Непомук Гуммель, будущий очень популярный венский автор, бил со всей силы в большой турецкий барабан, а его коллега, то есть тоже будущий, но парижский сверхпопулярный оперный сочинитель Джакомо Мейербер (тогда мальчишка) бил в литавры. Кроме них в оркестре сидели основатели, тоже будущие, современных школ игры на фортепиано, виолончели и скрипке соответственно. Вот как получилось. Пианист Игнац Мошелес, виолончелист Бернгард Ромберг (это тот человек, который придумал для современной виолончели шпиль, им инструмент упирается в пол) и скрипач Людвиг Шпор (он изобрел для скрипачей приспособление, называемое «подбородник», — революционный шаг в технике игры на скрипке). В общем, неплохая в тот вечер, как говорят музыканты, выдалась «халтура».

Более того, начиная именно с этой вещи и с этого вечера Бетховен по-настоящему стал знаменит как… шоумен. То есть как человек, который способен легко собирать полные залы просто при одном упоминании своего имени. Вот почему *Битва при Виттории* — еще и историческое сочинение. Когда она уже два раза прошла с аншлагами, то для третьего исполнения Бетховена уговаривали хоть немножечко снизить цену на билеты, потому что это уже не вполне новость, не премьера. Бетховен настоял на своем, добился того, чтобы билеты шли по прежней цене, и не прогадал.

Конечно, время идет вперед и только вперед, и это чистая правда. Музыкальных картин, где кто-то с кем-то воюет, и до Бетховена, и во время Бетховена, и после Бетховена было написано очень много. Но Бетховен придумал одну такую штуку, которая во всей этой сложной ситуации с настоящими военными сигналами, барабанами, пушками вывела его одним ходом в дамки. Изобретение Бетховена заключалось в том, что марши, пальба, стрельба и кавалерийские сигналы не просто духоподъемно звучали и создавали приятное впечатление игры в войну, — в *Битве при Виттории* «по-честному» сражались между собой подлинные музыкальные мотивы. Это было не понарошку — «хорошие» побеждают «плохих», — а звучала схватка всерьез. Две английские темы выступают с заметным численным перевесом и, главное, с перевесом по смыслу (потому что все же

знают, что на стороне англичан правда) и укладывают на лопатки одну французскую тему: в данном случае «двое на одного» — это честно! И те и другие абсолютно узнаваемы для каждого тогдашнего слушателя, для каждого уха, и французы (это тоже все знают), мягко говоря, в этой схватке не правы. И вот французской теме, которая тоже очень милая и воинственная (но французы же не правы), досталось от Бетховена и Мельцеля по первое число.

Когда ровно через семьдесят лет Петру Ильичу Чайковскому тоже нужно было написать красивую патриотическую музыкальную картину (и, кстати, тоже про наполеоновскую войну), что он сделал? Он в бетховенское уравнение просто подставил другие музыкальные величины. Вместо *Мальбрук в поход собрался* (той самой темы, с которой по-свойски разделались Бетховен и Мельцель) он вставил *Марсельезу*. И сразу все стало понятно: французы — враги. Вместо *Правь, Британия* идет русская православная молитва *Спаси, Господи, люди твоя,* а вместо гимна *God Save The Queen* идет *Боже, царя храни* — русский гимн, опять-таки про то же самое. И вот вам торжественная увертюра Петра Чайковского *1812 год* в готовом виде! И строго по бетховенской схеме!

Вернемся к вдохновителю и организатору бетховенских музыкальных побед — Мельцелю. Среди его многочисленных патентов только один был уникальный, исторического рода, хотя и не совсем честный. Изобретение на самом деле принадлежит вовсе не ему. Эту штуку изобрел голландец по фамилии Винкель, но Мельцель совершенно официально, в Вене, сие изобретение запатентовал, уплатив соответствующий казенный сбор, почему оно и названо его именем. Это метроном. Часовой механизм, где на маятнике можно выше или ниже перемещать грузик, и в зависимости от положения грузика маятник с разной скоростью считает такты. Именно с тех времен, то есть примерно с 1813 года, в нотах рядом с темпом постепенно начинает появляться такая картинка: две буковки «М», знак равенства и цифра. Это — обозначение темпа по «метроному Мельцеля». Теперь каждый уважающий себя автор просто обязан сообщить музыканту о том, какой ему желателен темп, не просто итальянским или немецким словом (быстро или чуть медленнее), а еще и этим универсальным кодом: числом ударов в минуту, которые отсчитывает мельцелевская игрушка.

И Бетховен в своей симфонии за номером восемь написал специальную часть (вторую, временно исполняющую обязанности медленной, хотя она вполне бодрая и живая по темпу) — часть, которая по сути является не чем иным, как рекламным роликом

этого изобретения. Смотрите, дескать, какая интересная забавная штука: так ровно и красиво тикает, еще лучше, чем просто очень хорошие и точные часы! И к тому же технически очень передовая. Скерцандо, то есть вторая («шуточная») часть Восьмой симфонии Бетховена, до сих пор остается немножко спорной. Одни усматривают в ней пародию на забавные, но тупые музыкальные механизмы, что странно, ведь Бетховен был одним из первых композиторов, кто как раз и начал обозначать темпы в нотах циферками, пользуясь метрономом. Другие, наоборот, находят в этой музыке детское восхищение прекрасной игрушкой, которая, смотрите, сама считает доли и такты, никогда при этом не ошибаясь, здорово же!

Но это еще не все. По поводу Седьмой симфонии Бетховена, с которой *Победа Веллингтона* исполнялась в одном концерте, были слышны в основном вялые похвалы. Публика действительно требовала на бис вторую ее часть (знаменитое Аллегретто, под которое довольно часто хоронят знаменитых музыкантов, играя его практически ровно вдвое медленнее, чем написал автор), но, так или иначе, *Победа Веллингтона* совершенно заслонила собой эту музыку. И понадобилось довольно много времени, чтобы расставить эти две партитуры на полках музыкальной истории по их теперешним местам: то есть «Веллингтонову победу» отодвинуть к малозначительным курьезам, а Седьмую вознести к небесам.

Так вот, по поводу Симфонии № 7 существуют две реплики современников Бетховена, и ни тот ни другой еще не знают, что они говорят не просто о коллеге, а о недосягаемом и непререкаемом авторитете для всех музыкантов — а не только для тех (как это было в 1813 году), кому Бетховен мог предложить хорошую халтуру в центре города и по нотам.

Цитаты довольно короткие. Первая принадлежит Карлу Марии фон Веберу, будущему автору оперы *Вольный стрелок,* основоположнику немецкого оперного романтизма. После знакомства с Седьмой симфонией он якобы сказал: «Друзья! Наш дорогой Бетховен наконец-то созрел для сумасшедшего дома!» и был встречен громким хохотом, то есть полным пониманием окружающих. Другая цитата принадлежит Фридриху Вику (он знаменит тем, что его дочь Клара Вик стала в замужестве Кларой Шуман). Господин Вик будто бы сказал, что такую музыку, как Седьмая симфония Бетховена, мог написать только горький пьяница. Судите сами, насколько эти люди были правы, объективны и мудры в своих суждениях, но, по крайней мере, они были свободны от того, что знаем мы. Они же не знали, что в честь Бетховена назовут пса, который станет любимцем

миллионов наших современников.

А нам урок: как показывает историческая практика, с чрезвычайно высокой вероятностью наше мнение — то есть мнение современников некоторых (если не всех) ныне живущих авторов по поводу их музыки никак не будет учтено историей. Так что не будем пытаться угадать ее приговор — она всегда слишком долго думает, прежде чем его вынести…

И кстати — из серии «… будете в Вене, заходите». Ставший местом интересовавшей нас бетховенской премьеры Венский университет — вернее, его знаменитое старое здание — находится ровно через дорогу от того места, где происходит действие многих историй, напрямую связанных с именем этого композитора. Достаточно перейти Ринг (немного не доходя до площади Шоттентор — Шотландских ворот), подняться по узкой лесенке, и мы пришли к следующему нашему сюжету, который потребует от нас вернуться примерно на шесть-семь лет назад.

Владелец дома на Мёлькер Бастай в Вене, к которому как раз и ведет та самая узкая лесенка, коммерсант по фамилии Пасквалати сделал себе состояние на торговых и особенно на валютных операциях. Когда он приобретал меняльную лавку на Кольмаркт — Капустном рынке (эта улица ведет прямо к зимней императорской резиденции — Хофбургу), он и подумать не мог, что имя его золотыми буквами будет вписано в историю музыки только потому, что одну из квартир в своем доме он сдавал человеку по фамилии Бетховен. Однако эта история будет касаться Бетховена не как квартиросъемщика и всемирно знаменитого венского классика, а как исполнителя одного весьма необычного музыкального заказа.

В Вене почти каждый третий дом, построенный двести лет назад и более, связан с Бетховеном в качестве исполнителя разного рода заказов. Ему заказывали сочинения, выступления в домашних концертах, приглашали на званые вечера. Здесь мы ограничимся только одним Заказным опусом — это три так называемых «русских» квартета опус 59 (по общей окончательной нумерации Седьмой, Восьмой и Девятый) с посвящением русскому послу в Вене графу Андрею Кирилловичу Разумовскому.

На момент, когда квартеты уже закончены, но еще не вышли из печати, и Разумовский, и Бетховен — личности в Вене весьма знаменитые и характерные. Бетховен не только модный автор, но еще более модный импровизатор. Его постоянно приглашают в богатые дома, чтобы он усладил собравшихся (это одно из непременных развлечений) фортепианной импровизацией на заданные ему собравшимися темы — или сам предложил тему и

тут же ее блестяще развил. Еще никто не знает, что будет на этот раз, но хозяева и гости уверены, что это будет незабываемо и необычайно темпераментно. Гонорары Бетховена, и исполнительские, и издательские, — весьма немалые.

В 1806 году, когда квартеты были закончены, Бетховен заключил договор на их издание с Муцио Клементи — лондонским издателем, постоянно работающим в Вене и собирающим разные произведения для их успешной коммерческой продажи в Англии. Клементи вошел в историю музыки как пианист-виртуоз, который в свое время проиграл Моцарту знаменитый поединок — «бой пианистов» при дворе Иосифа II. Этот поединок проводился, между прочим, для того, чтобы развлечь гостей из России, а именно будущего императора Павла I, который под именем князя Северного путешествовал по Европе: еще одна ниточка, которая тянется от этой истории в Россию, — но лучше мы ее аккуратно отрежем здесь, чтобы не запутаться в ней потом…

Публикация квартетов вызвала в Вене реакцию, вполне стандартную для очередного бетховенского достижения: в основном смех и недоумение. Интересно, на что обращали особое внимание их первые исполнители и первые слушатели. Меньше всего их волновал тот факт, что квартеты «русские», еще меньше — что они посвящены графу Разумовскому, и уж совсем мало кто обращал внимание на то, что там использованы *подлинные* русские темы. Этот факт станет предметом внимания биографов Бетховена гораздо позже. А пока — комментарии профессионалов и ценителей находятся в промежутке от совсем негативных (автор просто не в себе, понятия не имеет, что пишет) до умеренно негативных (уж чересчур много там мистики, все так загадочно и так длинно)…

Весьма показательна в этом смысле история с виолончелистом Бернгардом Ромбергом — тем самым, который потом придумал шпиль и в 1839 году опубликовал основополагающую *Виолончельную школу*. Это очень хороший давний друг Бетховена, они были знакомы еще по старым, «довенским» временам. Ромберг однажды играл партию виолончели в первом из этих трех квартетов, фа-мажорном, в Москве, на одной частной вечеринке у графа Салтыкова, незадолго до страшного московского пожара 1812 года. И по одним сведениям, он просто очень неодобрительно высказался (современник цитирует его слова: «Вот глупость какая! Как неудобно и плохо написано для виолончели!»). А по другим сведениям, Ромберг так разошелся, что даже топтал ноты своей виолончельной партии ногами. Обычно Бетховен на такие упреки

отвечал (в зависимости от собеседника): «Не волнуют меня эти ваши скрипки. Играйте, что вам написали», или: «Уйди, дурак, я с Богом разговариваю», — что звучит вполне правдоподобно, поскольку Бетховен никогда за словом в карман не лез. Даже в те времена, когда общался с окружающими уже исключительно с помощью разговорных тетрадей и ничего не слышал.

Если внимательно послушать русскую танцевальную тему, которая с очень неожиданных, причудливых сторон проявляет себя в финале того самого фа-мажорного «русского» квартета, то очевидно, что написано это совершенно вразрез с тем, что в Вене начала XIX века считалось приятным, красивым, интересным и увлекательным. И чтобы в этом убедиться, давайте проведем одну неочевидную параллель.

Еще в Бонне, когда он не думал еще, что переедет в Вену, был у Бетховена однокашник и одногодок. Звали его Антон Рейха. Дядя этого Антона играл на виолончели в том самом княжеском оркестре в Бонне, в котором Бетховен начинал как альтист. Затем пути их довольно сильно разойдутся. Антон Рейха закончит свою карьеру в Париже. Там он станет знаменитым профессором контрапункта и других точных музыкальных наук в консерватории, получит французское гражданство, орден Почетного легиона и т. д.

В конце XX века голландский виолончелист Аннер Билсма нашел в Национальной библиотеке Франции в Париже рукописи трех струнных квинтетов с двумя виолончелями того самого Антона Рейхи. Никогда прежде не изданные, они были, видимо, учебным материалом в консерватории. В одном из них, ля-мажорном, финал тоже написан на русскую тему, причем музыка эта создана именно в Вене и в точности в те же самые годы и месяцы, когда Бетховен работал над своими «русскими» квартетами. Давайте немного пролистаем эту редкую партитуру, просто чтобы убедиться, насколько Бетховен целенаправленно все делает наоборот. Вот Рейха во вполне «глинкинском» — простом, доступном, даже несколько «народном» — стиле излагает хороводную тему и, постепенно увеличивая виртуозную трудность, оживляет ее, раскрашивает и придает блеск в компактных, аккуратных, веселых вариациях, складывающихся в интересную и привлекательную цепочку.

Бетховен берет практически такое же зерно — но, проращивая его, так далеко, быстро и смело отходит от самой темы, что каждое ее возвращение или намек на ее изначально русскую природу уже воспринимается почти как хитрый ход, буквально как композиторский «сюрприз с секретом». Вот явная разница в подходах — и, естественно, подход будущего

профессора Рейхи воспринимался куда лучше, правильнее…

Для того чтобы понять, что значили русские темы в квартетах в контексте окружавшей Бетховена венской жизни в 1806 году, как никогда нервной, напряженной, мозаичной и двусмысленной, нам придется обратиться к досье заказчика, графа Разумовского, и особенно к тем главам этого досье, которые Бетховену не могли быть известны.

Эта трогательная история началась тогда, когда Бетховен еще ходил пешком под стол. В Петербурге после неудачных родов умирает великая княгиня Наталья, первая жена наследника российского престола Павла Петровича — будущего императора Павла, он же князь Северный, он же (на момент интересующих нас событий с Бетховеном) — жертва «апоплексического» удара тяжелым предметом по голове мартовской ночью в Михайловском замке. Буквально на следующий же день после этой тяжкой утраты матушка наследника, императрица Екатерина Алексеевна, вызывает к себе сына и предъявляет ему довольно объемистую пачку любовных писем, адресованных только что умершей великой княгине и написанных лучшим, закадычным другом Павла. Кем именно? Нетрудно догадаться — графом Андреем Разумовским. Разумеется, скандал, Разумовского высылают подальше, «с глаз долой, из сердца вон» и поручают ему абсолютно гибельную с точки зрения тогдашнего дипломатического расклада сил в Европе работу российского посла в Неаполе.

Но неожиданным образом выясняется, что одно счастливое свойство графа Разумовского (которое состоит как раз в том, что коронованные и царственнородные дамы с особым удовольствием изменяют именно с ним своим коронованным мужьям) оказывается на пользу российским интересам. Там, конечно же, следуют очередные интриги, очередные письма, очередные измены, слезы, склоки, скандалы и дуэли. Когда Павел посещал Неаполь еще в качестве наследника, а не императора, они с Разумовским там чуть было не подрались на шпагах. Но и это — как ни странно — на пользу и карьере Разумовского, и интересам России. Дальше карьера развивается все успешнее и успешнее — он служит в Дании, в Швеции, и, наконец, венчает бурную адюльтерно-дипломатическую карьеру Разумовского его назначение в 1792 году русским послом в Вене.

Надо сказать, что это — удивительное совпадение. В том же самом году (а я напомню: еще года не прошло, как умер Моцарт) в Вену приезжает и Бетховен. Но Бетховен — это всклокоченный двадцатидвухлетний парнишка с берегов Рейна, а князь (немцы его называют Fürst, но по своему русскому титулу он остается

графом) Андрей Разумовский — это посол великой державы. Между прочим, в Вене сохранился в целости и его дворец, построенный ровно в те же самые годы (еще одно удивительное совпадение), когда Бетховен по заказу Разумовского пишет три своих «русских» квартета (1806–1807). Впрочем, по поводу изумительной щедрости Андрея Кирилловича не надо особенно заблуждаться: после его смерти еще два российских императора будут выплачивать колоссальные, астрономические суммы, которые Разумовский задолжает своим венским кредиторам. Общий срок пребывания Разумовского в Вене фантастически длинен — сорок четыре года. Он доживет здесь до года премьеры глинкинской оперы *Жизнь за царя* — то есть до 1836 года.

Кроме роскошного дворца невероятной слабостью Разумовского, которая даже на какое-то время вошла в Вене в поговорку, были кареты. Выезд Разумовского — это всегда отдельное событие — дипломатическое, культурное, светское, как угодно, но не заметить его было невозможно. Кроме того, он финансировал ни больше ни меньше, как строительство одного из каменных мостов через Дунай. А сестра Андрея Кирилловича Наталья Кирилловна (в замужестве — Загряжская) доводилась, между прочим, близкой родственницей некоей Наталье Николаевне Гончаровой. И рассказы о прошлом екатерининском времени, его блеске и величии (рассказы девяностолетней старухи Загряжской) внимательно слушал и даже записывал муж Натальи Николаевны, некто Александр Пушкин. Может быть, это совпадение тоже кое о чем нам скажет…

Излишне, конечно же, упоминать о том, что Андрей Кириллович играл на скрипке. Понятно, что это была любительская игра (отметим, что Бетховен в данном случае — в отличие от многих других — абсолютно не был обязан следовать уровню и качеству его владения скрипкой, что приятно). Излишне упоминать о том, какая бурная кипела светская жизнь в этом дворце, который потом продадут за долги. Долгое время здесь помещался геологический департамент Австро-Венгерской империи, теперь здесь федеральное австрийское Министерство культуры, образования и науки. Разумовский увековечен еще и в названии улицы в третьем округе Вены, прямо рядом с дворцом. Это длинная извилистая и красивая Rasumofskygasse. Не все знают, кто такой Разумовский, но улицу в Вене знают все. Кроме того, имя Разумовского почтительно упомянуто и в посвящениях, он — один из двух адресатов Пятой и Шестой (*Пасторальной)* симфоний все того же Бетховена.

Среди десятков деятелей культуры, которых Разумовский финансировал, значится, например, Йозеф Гайдн. Граф

выплачивал довольно крупные суммы как бы в виде вознаграждения за выполненный заказ. Хотя на самом деле Разумовского гораздо больше интересовали не ноты, обладателем которых он станет по факту выплаты денег, а сама возможность дать художнику свободу. Этот весьма ненавязчивый способ спонсорства придуман не Разумовским, но уж больно красиво и наглядно он его практиковал. Кроме того, никто ведь не знает обстоятельств заказа, который был дан Бетховену на те самые «русские квартеты». Одни говорят, что Бетховена вообще ни о чем не просили и появление там русских тем — это исключительно «добрая воля» сочинителя, чтобы угодить заказчику, а с заказчиком необходимо было поддерживать очень хорошие отношения.

С другой стороны, возможно, это и просьба самого Андрея Кирилловича. Но если он о чем-то и просил Бетховена, то явно не вдавался ни в какие подробности. И конечно же не диктовал никаких способов развития русских тем, потому что они у Бетховена явно сами на себя не похожи и очевидно, что ни один русский автор так бы с ними никогда не поступил.

Кстати сказать, до сих пор открытым и спорным является вопрос, откуда Бетховен вообще взял эти пресловутые русские темы? Ясно, что он не сам их придумал. Ясно, что его самого абсолютно не интересовало, при каких обстоятельствах они вообще звучат в реальной русской жизни. Но вот, например, если бы сиятельный Андрей Кириллович Разумовский дал себе труд написать, хотя бы нескольких нот на любом клочке нотной бумаги и таким образом дал Бетховену хотя бы намек, пусть самый туманный, на то, что он желает слышать в заказанных им квартетах, разумеется, для Бетховена этот намек стал бы законом! Но увы… или ура?..

Вот два наиболее вероятных источника, откуда Бетховен мог взять эти темы. Первый вариант — это сборник, составленный чехом Иваном Прачем. Прач долго и плодотворно работал в России, он действительно с любовью и с интересом коллекционировал русские народные песни, и Бетховен этот сборник знал. Второй вариант (на него указывает свидетельство Карла Черни) состоит в том, что тогда в венской *Всеобщей музыкальной газете* очень часто печатались статьи о русской музыке, и Бетховен читал их с большим интересом. Ему было очень любопытно, до какой степени музыка этой далекой страны отличается от традиционных среднестатистических европейских представлений о красоте. Более того, ноты русских песен публиковались в нотных приложениях ко *Всеобщей музыкальной газете.* Бетховен читал и изучал эти приложения и многое

отмечал там восклицательными знаками.

Музыка в самом деле неотделима от той среды, в которой она живет, и от тех обстоятельств, в которых она возникает. Давайте на минуту представим себе фантастическую ситуацию: вы — заказчик трех русских квартетов Бетховена, вы — граф Андрей Кириллович Разумовский, русский посол в Вене. Каково это — быть в его шкуре? Конечно, необходимо поддерживать репутацию; балы, флирт, интриги, меценатство — все это очень красиво и увлекательно. Но есть же еще и работа, ради которой, собственно, вас сюда прислали. Вот на работе по дипломатической части у вас положение не просто трудное, а прямо-таки аховое, хуже ничего себе нельзя и представить…

Австро-Венгрия и Россия — две союзные державы, которые вместе воюют против Франции и ее новоиспеченного (примерившего корону только в 1804 году) императора Наполеона Бонапарта. Конечно, можно наговорить очень много обидных слов про этого корсиканца, артиллерийского офицера, выскочку, который неожиданно для всех перевернул вверх дном пол-Европы, но тем не менее 13 ноября 1805 года наполеоновские войска занимают Вену, 2 декабря того же года наносят сокрушительное поражение союзным войскам Австро-Венгрии и России под командованием Михаила Илларионовича Кутузова при Аустерлице. Сейчас это место называется совсем по-другому, находится оно в Чехии, но все равно Аустерлиц — это очень обидный и очень болезненный удар по репутации и той и другой великой державы. Правда, Наполеон покинет Вену 26 января следующего, 1806 года, но все равно перспективы видятся весьма драматичные. В июне 1807 года сепаратно, как бы по секрету от Австро-Венгрии, будет заключен Тильзитский мир, его подпишут с одной стороны Пруссия с Россией, с другой стороны — Франция.

Как подобные обстоятельства выглядят из Вены? Правильно — вполне неприглядно… Однако работа посла состоит в дипломатическом обеспечении этого события, как и всех остальных, где у России есть интересы. Но это еще цветочки, потому что очень скоро вам предстоит наблюдать совсем уж вблизи очередную наполеоновскую войну, когда Австрия снова будет бита, и в мае 1809 года Наполеон снова войдет в Вену. Затем в марте следующего года он неожиданно для всех женится. И будет венчаться в венском кафедральном соборе Святого Штефана с дочерью австрийского кайзера Франца I Марией Луизой. Отсюда же, из Вены, вам предстоит наблюдать и Отечественную войну 1812 года с ее непредсказуемым исходом, узнавать о том, что Кутузов сдал Москву, что первопрестольная

горит, как свечка, — и так далее, вплоть до входа башкирского полка и казаков в Париж… И все это стоит только за двумя короткими словами в бетховенской партитуре: «Русская тема».

А кстати, что же с самой темой? Да ничего особенного. Казалось бы — не велика хитрость написать фугу на любом народном материале, тем более если это фуга без серьезных намерений и слишком длинных логических построений, хоть и очень динамичная. Так и происходит с темой, которая фигурирует в третьей части ми-минорного «русского квартета» Бетховена. Если бы он спросил, ему наверняка сказали бы, что она святочная. И возможно, кстати, что в некоторых местностях России именно в таком качестве она и бытует. Но на самом деле это не просто тема, а судьбоносная для будущей, еще тогда не существующей русской классической музыки тема «Уж как на небе солнцу красному слава!». Она будет звучать в сцене коронации Бориса в *Борисе Годунове* у Мусоргского, в *Князе Игоре* у Бородина. И ее тень даже появится в последней, Двадцать седьмой симфонии Николая Мясковского, который, кстати сказать, играя ее на рояле своим ученикам, спрашивал: «Не слишком ли австрийский я сочинил маршок?»… Любопытно еще вот что: большинство квартетов, которые были знамениты в XX веке, как бы соревновались друг с другом в скорости исполнения этого фугато на русскую тему в ми-минорном квартете — кто кого обгонит. Одно исключение из этого вполне понятного правила (и «особое мнение», оставшееся в истории) — это исполнительское решение, которое нашел Квартет имени Бородина. Они играют русскую тему нарочито медленно, увесисто и серьезно, чтобы каждый шаг был как можно тяжелее. И чтобы всем стало понятно — «русские идут»…

За ровными строчками бетховенских партитур стоит еще очень многое. Это — разочарования, потери, из которых, в общем-то, и состоит жизнь. Причем вовсе не только жизнь композитора. И именно на те месяцы, на которые приходится работа Бетховена над тремя «русскими» квартетами по заказу Разумовского, выпало следующее событие: в марте 1807 года Бетховен, взбешенный, разгневанный, по совершенно необъяснимым причинам выталкивает за дверь своей венской квартиры родного брата Иоганна. Между братьями навсегда рвется контакт. Примерно тогда же умирает другой брат Бетховена, Карл Гаспар. И из-за одной-единственной, случайно вкравшейся в текст его завещания двусмысленности для Бетховена начинается двадцатилетняя драма, тяжба, скандал — то тлеющий, то вспыхивающий, — который будет связан с его невесткой и его любимым племянником Карлом. И все это очень сильно и горько отразится

на музыке его поздних струнных квартетов. Кроме того, в 1823 году Бетховен получит письмо из Петербурга от другого своего русского заказчика, князя Голицына — и оно тоже будет иметь далеко идущие последствия… Но это будут уже другие партитуры и другая история.

Жорж Бизе
У каждой *Кармен* своя предыстория

Начнем с явной глупости. Есть два слова, которые очень часто путают — кто случайно, а кто и нарочно. «Безе» — это «поцелуй» по-французски или соответствующее пирожное, очень легкое и воздушное, как поцелуи. Бизе — это фамилия человека, при упоминании которой очень многие либо пытаются сразу что-то напеть, либо имеют в виду некий музыкальный мотив, поскольку он на слуху. На самом деле Бизе — это лишь определенная запись в метрической книге, причем под ней значится человек с именами Александр Сезар Леопольд. Большинство из нас знают только Жоржа Бизе, хотя Жорж — это всего лишь домашнее прозвище. Впрочем, за фамилией стоят не только милые домашние подробности.

В одной парижской музыкальной компании шел примерно такой разговор: некий Шарль Гуно темпераментно жаловался, что все места композиторов, которым заказывают оперы в оперных театрах Парижа, уже давно и прочно заняты людьми, приближающимися к пенсионному возрасту, и молодым совершенно не дают дороги. Неунывающий Камиль Сен-Санс ответил на это примерно так: «Ребята! Ну что же? Если нас не пускают в театры, так пойдем в концертные залы!» А их друг Жорж Бизе будто бы ответил: «Нет! Вы идите, а я могу себя реализовать только в опере. Я знаю, что мое место там, и даже если это будет очень трудно, я себя без оперного театра не представляю и не мыслю!» Таким образом он и назначил себе ту трудную судьбу, которая дальше ему предстоит. Судьбу, о которой он потом скажет: «Это шипы без роз». Однако до этого разговора он все-таки успел один раз попробовать себя в

концертном зале. Юношескую Симфонию до мажор Бизе написал в семнадцать лет. Интересно, сколько там возможностей, которые могли бы быть использованы совсем по-другому? Но они не упущены. Они просто остались бутонами, которые не распустились.

В другой парижской компании (уже более чем музыкальной) Франц Лист встречает двадцатитрехлетнего Жоржа Бизе и приходит в полный восторг от того, как тот свободно читает с листа музыку любой сложности. Как он лихо и виртуозно играет на рояле и как он к тому же легко пишет! Ведь за Бизе уже тогда числится несколько десятков салонных романсов… Да, кстати, а где все это было?

А все дело в том, что история на самом деле началась за три года до рождения нашего героя, когда хозяин той самой квартиры, где Лист слушал Бизе, учитель Жоржа Бизе, будущий классик французской музыки Жак Фроманталь Галеви работал в Консерватории преподавателем контрапункта. А по совместительству — в парижской Гранд-опера, то ли «завтруппой», то ли «замзавтруппой» по вокальной части. Примерно так неловко переводится на русский язык его тогдашняя должность. И Галеви удачно воспользовался своим служебным положением, отчасти им даже злоупотребив. (А служебное-то положение состояло прежде всего в том, чтобы досконально и точно знать все приводные ремни, все поршни, все клапана этого сложнейшего оперного механизма, этого котла, где тогда варилось настоящее искусство, и варилось необыкновенно интенсивно.) Так вот, пользуясь этим служебным положением, Галеви с огромным успехом ставит на этой сцене свою оперу *Жидовка*.

В этой опере есть очень большой, но стопроцентно оправданный композиторский риск. Роль благородного отца, ювелира Елеазара — это главная мужская роль в спектакле, роль человека не просто твердого, а твердого как кремень в своей вере и чести, это удивительная смесь харизмы и фанатизма — Галеви в нарушение всех традиций поручает не низкому голосу, а высокому — крепкому драматическому тенору. Кстати, именно Елеазар станет любимейшей, коронной ролью легендарного Энрико Карузо. Вот здесь он был уместен со всеми своими актерскими преувеличениями, здесь он и выкладывался на двести процентов. Первый любовник по сравнению с таким отцом имеет на сцене довольно бледный вид, хотя он, естественно, петушится. Первый любовник — это неузнанный принц Леопольд, скрывающийся под именем Самюэль. Любопытно, что он находился с главным героем в точно таких же отношениях, в

каких Жорж Бизе, наш герой, находился с автором оперы *Жидовка* Жаном Фроманталем Галеви. Бизе — его будущий зять, он жених дочери Галеви Женевьевы. Поэтому, естественно, сразу в определенных кругах возникают разговоры о протекции, заступничестве и семейственности, и они никого особенно не удивляют. Мало этого, Бизе полжизни воспринимался как подмастерье своего великого учителя, мастера, профессора Галеви. Излишне спрашивать, справедливо ли это, но так создаются определенные препятствия, которые Бизе необходимо будет преодолевать.

Впрочем, у Галеви были и другие подмастерья. Когда Бизе было всего три года, Галеви уже вовсю пользовался услугами Рихарда Вагнера, например. Тот тогда бегал от кредиторов, у него совершенно не было денег, в Париже он соглашался на любую работу. И Вагнер взялся сделать клавир (переложение для фортепиано) тогда только что законченной и с огромным успехом поставленной в Гранд-опера оперы Галеви *Царица кипрская.* Вот едва ли не лучший способ выучиться мастерству. Вы видите огромную партитуру, сделанную с размахом, блеском, роскошью, и вам надо в ней разобраться так, чтобы это услышали все. Такие вещи тоже двигают искусство вперед, и мы на примере Бизе скоро в этом убедимся. Если бы Вагнер еще вдобавок умел быть благодарным сотрудником и ценить такое сотрудничество, все вообще было бы замечательно…

Что же касается *Жидовки* (она же *Еврейка,* она же *La Juive),* то эту оперу, ныне исчезающе редкую в мировом репертуаре, в свое время в Париже называли не иначе как восьмым чудом света. Причем называли не меньше ста лет подряд. Там на сцене были не только живые кони, не только ослепительные, неправдоподобно реалистичные кардинальские облачения, но и вообще вся душераздирающая история начала XIV века смотрелась на порядок более реалистично, чем любые костюмированные «живые картины», очень популярные в то время. В финале был еще огромный страшный костер, на котором главная героиня, та самая еврейка, дочь кардинала (так эта опера называлась, когда она шла в России), сгорала. Причем в самый последний момент выяснялось, что она действительно дочь кардинала, и он сам же отдал приказ ее сжечь как ведьму, он уже ничего не может сделать, ее невозможно спасти. А единственный человек, который изначально знал эту тайну, тот самый Елеазар, также бессилен — и публика с содроганием смотрит на этот ужас именно его глазами. Вот что такое настоящий накал оперных страстей, настоящая драма и настоящее великолепие, которому Галеви противопоставил столь же великолепную музыку.

Известно, что в подобных проектах большинство вещей, которые видит зритель на сцене, вообще предрешены до того, как композитор сочинил хотя бы первые несколько нот. Но попадание Галеви в десятку именно потому и оказалось таким точным, что он ни в чем не уступил этой гиперреальности оперного действа и мощнейшим образом ее подкрепил. Это и есть тот образец, под влиянием которого Бизе находился практически всю жизнь, и тот плен, из которого он на самом деле так и не смог освободиться. Вот почему он и не собирался идти вслед за своими коллегами в концертные залы.

Роль подмастерья ведь не всякого устроит. Мальчик должен был рано или поздно начать показывать характер. Случилось это в театре, но почти игрушечном, а именно в учебном оперном театре знаменитой Парижской консерватории, где преподавал контрапункт славный Жак Фроманталь Галеви и где у него учился Бизе. Ближе к окончанию учебы Бизе получает своеобразную путевку в жизнь, которая называется «Большая Римская премия». По сути дела — это оплаченный творческий отпуск. В течение трех лет можно делать все, что угодно. Пользоваться полной свободой на полном пансионе в Италии, но в конце концов надо что-то предъявить — некий плод трудов и творчества. Эту путевку в жизнь Бизе, кстати, разделил со своим товарищем, будущим автором очень популярных и веселых оперетт Шарлем Лекоком.

Поначалу им обоим казалось, что три года — это бесконечно много, целая вечность. Но потом реальность несколько скорректировала радужные прогнозы — выяснилось, что представление Бизе о том, что означают слова «серьезность, возвышенность, лиризм», очень сильно расходятся с представлениями консерваторских тузов. Вместо того чтобы по окончании трех римских лет предъявить какую-нибудь мессу или ораторию, что-нибудь очень глубокомысленное, Бизе приносит им комическую оперу *Дон Прокопио.* По сути дела — это не что иное, как новые приключения *Севильского цирюльника.* Там опять старик хочет жениться на девушке, у которой другие планы. Все это очень лихо закручено, очень остроумно, живо, но это не нравится высокой комиссии. Следующая опера Бизе — *Искатели жемчуга* — оценивается критикой, местной публикой, ценителями, авторитетами не выше — на троечку. Хотя там столько проникновенной музыки, там все сияет, переливается. Но…

За год до того, как далеко не первый, но все-таки стабильно работающий прокатчик оперной продукции в Париже Лирический театр заказывает Жоржу Бизе (не первому, но все-таки лауреату Римской премии) оперу *Искатели жемчуга,* неожиданно умирает

в расцвете сил его учитель Жак Фроманталь Галеви. Умирает очень не вовремя. Профессор так и не успел увидеть себя в роли тестя, а любимого своего ученика в роли зятя. Соответственно, не успел посмотреть на свадьбу своей дочери Женевьевы. Но, однако, во всех приемных, куда бы Бизе ни приходил, его встречают примерно так: «А! Это Бизе? Тот, который от Галеви? Пропустите!» Или наоборот: «Не пропускайте!» — в зависимости от того, где происходит этот диалог. Слишком живучей оказалась репутация хорошего подмастерья.

В тот же год, когда не стало Галеви, Бизе на свой страх и риск пробует перо в роли серьезного драматурга и историка. Он начинает большую оперу в пяти действиях *Иван Грозный* на сюжет из русской истории. Однако именно отсюда ему приходится заимствовать, а проще говоря, драть, причем иногда целыми страницами, собственную музыку, для того чтобы в срок выполнить заказ на *Искателей жемчуга*. Эти заплаты очень хорошо слышны. Хотя если в случае с *Иваном Грозным* «местный колорит» (а ведь в любой французской опере без «местного колорита» нельзя сделать ни шагу) — это далекая и холодная, варварская страна, то есть по сцене должна метаться толпа в меховых шапках, то в *Искателях жемчуга* нужен колорит, близкий по вкусу к цейлонскому чаю. Бизе, однако же, это совершенно не беспокоит. Его занимают совсем другие вещи.

Иван Грозный — удивительная опера. Едва ли не первая попытка исполнить ее целиком (пусть и в концертном виде) увенчалась успехом в Париже только в 2002 году. Неожиданно эта партитура оказалась, можно сказать, тем колодцем, в который кто-то то ли случайно, то ли нарочно уронил ключи от многих будущих находок, вдохновений и шедевров Бизе. Но фактом остается то, что в середине 60-х годов XIX века незаконченный *Иван* лежал какое-то время в том самом театре, который уже заказал Бизе *Искателей жемчуга* (Лирический театр). Даже есть довольно туманные сведения, что вроде бы эту партитуру начали там разучивать. И вдруг Бизе теряет терпение. Видимо, устав постоянно дергать дирекцию театра («Давайте скорее, ставьте, ассигнуйте деньги!», а дирекция говорила, естественно то, что всегда говорит дирекция: «Денег нет, денег нет, денег нет!»), он прибегает и забирает своего *Ивана Грозного* из театра насовсем. Что же дальше?

Молодого Бизе некому было уберечь от слишком резких движений, необдуманных шагов, он не знал, как ведутся переговоры в высоких оперных кабинетах, как пишутся письма такого рода. Поэтому здесь очень большая разница между тем, что он хотел, и тем, что у него на самом деле получилось. Хотел-

то он в обход субординации и правил этого сложного многоуровневого сооружения, которое тогда называлось французской оперной бюрократией, сразу видеть свое сочинение на сцене Гранд-опера — театра своей мечты. Он уже чувствовал, что может блистать там так же, как в свое время там блистал Галеви и многие другие его любимые композиторы. А в реальности партитура *Ивана Грозного* просто провалилась в пропасть между уровнем более чем средним (Лирический театр) и уровнем высочайшим (Гранд-опера). Она никуда не попала и вынырнуть из этой пропасти смогла только в 1946 году, когда этот призрак впервые кто-то услышал и его поставили на сцене. Прошел почти целый век, прежде чем *Иван Грозный* смог материализоваться.

Говорят, что в одном из французских учебников истории есть такая фраза: «В 1530 году родился и Московской Русью до 1584 года правил царь Иван IV Грозный, за свою необузданную жестокость прозванный Васильевичем». Интересно, читал ли Бизе этот учебник истории? Как знаменитая церковь Сакре-Кёр с ее белыми куполами в псевдовизантийском стиле, которая венчает Монмартрский холм в Париже, похожа, скажем, на церковь Василия Блаженного (Покровский собор) на Красной площади или на храм Святой Софии в Константинополе (ныне мечеть в Стамбуле), примерно в такой же степени *Иван Грозный* Бизе напоминает реального московского царя Ивана. То есть тот образ грозного властителя, который очень хорошо известен жителям России по живым до сих пор легендам о пьяных буйствах этого царя, об опричнине, о погромах и других уголовных методах управления страной, о его многочисленных женах, об убийстве им собственного сына. Естественно, ничего этого в опере французского композитора Бизе нет и быть не может. Бизе совершенно не рвется создавать суровое летописное зрелище в духе, скажем, шекспировских хроник. Это самая обыкновенная, классическая, но при этом совершенно допустимая, легальная липа, которая всегда в оперном театре заменяет собой настоящую историю, потому что это гораздо интереснее.

В опере Бизе, естественно, первым героем-любовником является вовсе не царь, а некто Игорь — сын черкесского хана по имени Темрук. Вообще, черкесы почему-то играют очень важную, практически ключевую роль в этой опере. Они все время требуют независимости, причем открытым текстом, совершенно не трудясь как-то более витиевато выражать свои мысли, они кричат: «Да здравствует наша независимость! Да здравствует наша независимость!» — этот хор очень красивый. Есть, естественно, казаки, плюс, разумеется, водка, икра — словом, весь набор

сведений о России, которые были доступны парижанину 60-х годов XIX столетия. Однако священная особа царя тоже очень важна. При его появлении все каждый раз трепещут (там есть характерный лейтмотив, он же, между прочим, появляется и в *Искателях жемчуга,* но по совершенно другому поводу). Но главное — Бизе действительно создает, с точки зрения и истории, и музыки, ту иллюзию, которая как бы выворачивает наизнанку его собственную судьбу. Он говорил о работе оперного композитора как о шипах без роз, а тут он всеми силами старается показать, что русская история и Иван Грозный — это «розы без шипов».

Все, кто когда-нибудь заказывал в парижских ресторанах водку, знают, что русские фамилии, как правило, заканчиваются на два «ф». Вот и главное действующее лицо, от которого зависят и драматизм, и практически криминальная интрига в опере Бизе *Иван Грозный,* — это боярин по фамилии Ёрлофф (удивительный гибрид двух фамилий: Орлов и Юрлов). Этот самый боярин Ёрлофф очень обижен на царя за то, что тот не его дочь взял себе в жены. Там есть масштабная сцена выбора очередной невесты Ивану Грозному, ее патриотическому размаху и неправдоподобию позавидовал бы любой музыкальный монархист русской школы. Плетется заговор с целью убить царя. Заговор этот раскрывается в последний момент, и все заканчивается как нельзя лучше. Царя славят за то, что он остался жив, за то, что он такой мудрый и справедливый. Ура!

В характере Жоржа Бизе были два свойства, которые, видимо, дороже всего ему обходились и на театре, и в жизни. Он совершенно не умел быть терпеливым, не умел выстраивать долгую продуманную стратегию, где надо выжидать, и категорически не хотел врать. Конечно, *Иван Грозный* — это не очень правдивая опера, но живая жизнь там все-таки бьется под довольно толстым слоем шоколадной глазури, и ванилью это тоже отдает. Бизе сам прекрасно это понимал. Однако когда ему в руки попал настоящий, живой сюжет — с настоящей кровью, настоящими страстями и без всяких кондитерских условностей, тут у него загорелись глаза, и получился шедевр. Собственно, шедевром является каждая из частей, составляющих музыку к пьесе Альфонса Доде *Арлезианка,* — от нескольких тактов медленной музыки, где зафиксирован один из первых случаев применения в симфонической музыке саксофона, до знаменитой Фарандолы.

Пьеса будет поставлена в Париже в 1872 году, но на самом деле это не что иное, как генеральная репетиция к следующей, главной истории, что тремя годами позже обессмертит имя Бизе,

хотя и обойдется ему по самой дорогой, нереально высокой цене. История будет называться *Кармен,* и здесь уже все готово к ее трагической развязке. Обе истории заканчиваются практически одинаково. Среди ослепительно яркого народного праздника сводятся счеты с жизнью, поскольку тот узел, что в ходе драмы завязался, и музыкальный, и человеческий, и драматический, по-другому распутать невозможно, можно только разрубить. *Кармен* обойдется Бизе очень дорого. Он заплатит за нее жизнью. Но после нее все забудут о нем как о подмастерье. Он так и останется мастером.

Рихард Вагнер
Еще раз о «грязных технологиях»

Как только начинаются серьезные разговоры об оперном искусстве, у всякого, кто слышит эти разговоры со стороны, возникает стойкое ощущение, что он присутствует при диалоге экономистов, обсуждающих какое-то безнадежно запущенное и разоренное хозяйство. Всякий, кто предлагает хоть какой-то выход из трудного положения, сразу называется реформатором, хотя что ***о*** именно требует реформирования, из какой беды нужно искать выход — неясно. У иных даже закрадываются подозрения, не является ли эта вечная сага следствием каких-то неустранимых внутренних дефектов оперы как жанра… Но оставим на время подозрительность.

Вильгельм Рихард Вагнер тоже, разумеется, считается реформатором оперы, более того — одним из главных. В этом сходятся между собой все знатоки, даже если они ни в чем другом не готовы друг с другом согласиться. Что он в действительности совершил на этом поприще — вопрос, который немедленно вызывает новые вопросы, куда более многочисленные, куда более тяжелые. Например, почему все тоталитарные режимы века двадцатого так любят вызывать патриотический подъем среди своих граждан именно музыкой Вагнера? Почему те, кто творят черные, кровавые и страшные дела руками других людей, всегда используют именно музыку Вагнера в качестве сильнодействующей анестезии, то есть обезболивающего средства? Почему именно с музыкой Вагнера связаны самые

позорные, отвратительные, мерзкие истории — нацизм, этнические чистки, партийные съезды НСДАП в Нюрнберге, чернорубашечники и т. д.? Скомпрометировать можно любого классика, и это не так уж и трудно, но почему именно на Вагнера история каждый раз выдает нам компромат таким огромным и страшным списком? Чтобы на этот вопрос ответить, нужно, вероятно, спросить у самого Рихарда Вагнера, а не у тех, кто за него горой, и не у тех, кто против него. Спросим же у самого Вагнера.

А для этого недостаточно просто прочесть в энциклопедии три строчки, где, конечно же, написано, что Вильгельм Рихард Вагнер — величайший оперный композитор. Если бы самого Вагнера спросили, то из этих трех слов только одно он признал бы безоговорочно правдивым — слово «величайший», потому что всегда был о себе только такого мнения. Вот «оперный» и «композитор» — это, с его собственной точки зрения, чистейшее вранье. Опера — это безобразие, и Вагнер в этом был убежден всю жизнь. Он фанатично требовал срыть до основания, уничтожить, запретить оперные театры как рассадники порока и бездуховности. Собственно, даже не сами театры, а гнусное зрелище итальянской оперы, которое он ненавидел и даже запрещал называть свои сочинения операми. Почему? Опера, на его взгляд, это такое место, куда люди ходят послушать «музычку» и развлечься. Они обращают внимание на интересные арии, на высокие ноты певцов, красивые мотивчики и при этом совершенно не следят за действием, иногда хмыкают между ариями, аплодируют, кричат «браво», вообще ведут себя крайне развязно и возмутительно.

Его сочинения — это музыкальные драмы, забудьте слово «опера». Дальше, кто вам вообще сказал, что Вагнер — композитор? Опять энциклопедия? В Полном собрании его сочинений 16 томов партитур (они действительно записаны нотами, но это еще ни о чем не говорит) и 17 томов литературных трудов — это книги, не считая переписки и собственно либретто, то есть тексты, на которые Вагнер писал музыку. А к своим музыкальным драмам тексты он всегда, естественно, сочинял сам.

Если бы ему сказали, что он композитор, он, естественно, обиделся бы. Потому что на самом деле музыка находится далеко не на первых ролях среди всех тех вещей, которыми он занимается: он — поэт, драматург, демиург — как угодно. В своих собственных глазах он — создатель огромного «всеобщего произведения искусства», это так и называется по-немецки одним длинным словом «Gesamtkunstwerk». Если бы вагнеровская идея осуществилась, то все остальные искусства немецкому народу

были бы просто и даром не нужны. Зачем? Все уже есть, все уже сказано. Нужно собираться, внимать и благоговеть. Поэтому если вы называете Вагнера оперным композитором и, главное, если вы слушаете просто красивую симфоническую или вокальную музыку, не обращая внимания на то, что происходит в этот момент на сцене, что написано у него в тексте, — вы как минимум не правы. Вы нарушаете самое первое и самое важное правило, которое сам же Вагнер для себя и установил, вы просто плюете на это правило. Ему бы это не понравилось.

Миром правят идеи, а не ноты или гармонии — это всем известно. В каждом следующем шедевре Рихард Вагнер обязательно вводит какую-нибудь новую технологию внушения своих идей. И надо сказать, что эти технологии почти никогда не повторяются. В каждой из них привычные оперные персонажи меняют свой облик практически до полной неузнаваемости, как в кривом зеркале. Вот, например, знаменитая история, обошедшая в свое время все первые полосы немецких газет. *Лоэнгрин* — опера о светловолосом и голубоглазом рыцаре. Он на лебеде приезжает на сцену и спустя четыре часа на лебеде же ее и покидает. Тенор, поющий титульного персонажа, это, казалось бы, нормальный первый любовник — естественно, в опере не может не быть первого героя-любовника, это очевидно. Но Вагнер превращает его в настоящего сверхчеловека.

Собственно, Лоэнгрин — это и есть первый супермен во всем мировом искусстве, если мерить его мерками нового европейского оперного искусства. Он спасает героиню от смерти, но взамен требует, чтобы ему не задавали никаких вопросов, слепо, безоговорочно подчиняясь и повинуясь. Как только Лоэнгрину задают простые вопросы (кто он, откуда и как его зовут), тут же выясняется, что жалкие, ничтожные люди не оправдали его доверия, они не дотянули до уровня сверхчеловека, и несостоявшийся спаситель покидает сцену — и героиню, которая, конечно же, этого не переживет. Но взамен он в самую последнюю минуту оперы приводит нового правителя-тирана. И можно только догадываться, что будет, когда наступит эра этого сверхчеловека. На самом деле Лоэнгрин — это не что иное, как попытка заменить знаменитого спасителя, распятого на кресте, Иисуса из Назарета «нашим», стопроцентно немецким, арийским, а стало быть, светловолосым и голубоглазым спасителем, который когда придет, то мало не покажется.

Еще одна технология была блестяще отработана Рихардом Вагнером в *Тристане и Изольде.* Ею заслушивались, от нее сходили с ума — и до сих пор некоторые сходят с ума от этой музыки и от этого действия. Но, как правило, публика терпеливо

поглощает этот шедевр, почему-то не разбирая слов. И не особенно разбираясь в череде оперных событий. А ведь для чего-то нужны были все эти длиннейшие и сладчайшие гармонические изыски, блуждающие сумерки любовных дуэтов, «тристановы аккорды»… Что-то же Вагнер хотел этим сказать, причем у него в нотах аккуратно написано, чт***о*** именно.

Два человека любят друг друга. Любят безумно и обреченно. Однако вместо того, чтобы делать именно то, что они хотят (то есть быть вместе), они сначала примерно час обсуждают смерть и ночь (этот любовный дуэт занимает практически все второе действие), затем в третьем действии Тристан в течение часа лежит, умирая на берегу, дожидается наконец прибытия корабля Изольды, умирает непосредственно у нее на руках, после чего Изольда объясняется в любви уже мертвому Тристану и в порыве высшего самоотречения испускает дух. И все вроде бы счастливы. Наступает то самое просветление, которое называется по-гречески словом «катарсис» — то есть очищение состраданием и страхом. (В этом смысле слово «катарсис» употреблял небезызвестный Аристотель, хотя дословно оно может переводиться и гораздо конкретнее: очистительная клизма.) Однако Вагнер не был бы Вагнером, если бы не проявил здесь, как и везде, одно из главных свойств своего характера.

Он не жалеет трудов и сил на выписывание каждого аккорда, каждой фразы, каждого стиха, на любовную отделку и доведение каждой страницы до совершенства. Но за свое «творческое бескорыстие» он требует от вас не просто расслышать все, что написано, а еще и подчиниться его внушению: причем сначала подчиниться, сомлеть, а уже потом отдать себе отчет в том, чт***о*** именно вы с таким восторгом проглотили.

Превосходство арийской расы — вот та грандиозная идея, которая здесь внушается. Чем же арийская раса (высшая раса с точки зрения Вагнера) столь выгодно отличается от всех остальных? Способностью сознательно страдать, способностью к высшему самоотречению, никак не обоснованному логически и ничем, кроме внутреннего стремления к духовности, не мотивированного. Согласно подхваченной и сильно усовершенствованной Вагнером расовой теории превосходство истинного арийца состоит именно в том, чтобы побороть в себе эгоистическое желание жить столь свойственное… нет, не человеческой природе, а представителям низших рас. Поэтому любовь любовью, а жертвенность и самоотречение в сто раз важнее. Бред? Не без этого, но не спешите. Эта политическая по сути технология еще много раз пригодится Вагнеру. Она еще выстрелит в его будущих шедеврах.

А теперь представьте себе, что будет, если все вагнеровские технологии, изобретения, новшества собрать в одном месте, как бы в один кулак и нанести этим кулаком один настоящий удар по сознанию и ушам слушателя? Мы имеем возможность заглянуть в творческую лабораторию мастера и посмотреть, как Рихард Вагнер готовился к этому удару и как он его нанес. Тем более что он оставил об этом подробнейшие сведения.

Во-первых, берется сверхчеловек, супергерой, которому можно все. Судя по вагнеровским партитурам, он обладает практически ничем не ограниченными правами (в том числе и правами совершать труднообъяснимые, нелогичные поступки). Берутся некоторые приключения из древнегерманских и скандинавских сказаний о Сигурде, кстати, супергероя у Вагнера зовут почти так же — Зигфрид (победитель мира). Он наделяется всеми возможными и невозможными преимуществами истинных арийцев, то есть тем, что немецкие национал-социалисты отразили в своей расовой теории. Эти преимущества, естественно, дают возможность для многих сюжетных комбинаций и подтасовок, но вот главное: великий герой гибнет в результате заговора темных сил. Это не последняя, но, может быть самая серьезная политическая технология, которой Вагнер владеет как никто другой, — пугать слушателя и зрителя неким страшным мировым заговором. И эти темные силы, которые существуют только для того, чтобы уничтожить цвет и надежду арийской расы, по собственным же вагнеровским словам и ремаркам (он открытым текстом этого требует), должны иносказательно, аллегорически олицетворять неарийские народы. Больше всего они должны быть похожи на тех, кого Вагнер особенно ненавидит, причем ненавидит животной, зоологической ненавистью, например евреев. И в результате смешения этих четырех (а на самом деле куда большего числа) компонентов получается культовая вещь национал-социализма. И самый главный вагнеровский шлягер (а слово «шлягер», как известно, происходит от немецкого глагола schlagen — ударять) — это Траурный марш из четвертой серии знаменитой супердрамы *Кольцо нибелунга,* которая называется *Гибель* (точнее говоря, сумерки) *богов.* Восемь минут инструментальной музыки, под которую по сцене медленно носят тело только что убитого Зигфрида.

Под этот марш во время Второй мировой войны по германскому радио зачитывались сводки о людских потерях вермахта. Под этот же самый марш выступал по радио и министр пропаганды Третьего рейха доктор Йозеф Геббельс. Это известно, хотя Вагнер, естественно, этого не знал. Вагнер знал другое. В эти восемь минут инструментальной музыки помещается практически

вся жизнь погибшего героя. Это, по сути, дайджест тех событий, сухая выжимка тех тринадцати или четырнадцати часов музыки, которыми нагружена до отказа драма *Кольцо нибелунга.* И здесь самое любопытное — следить за приключениями «мотива смерти».

Не будем углубляться в толщу так называемой системы «напоминающих мотивов», на которой держится удивляющая многих способность Вагнера генерировать бесконечно длинные оперные и сценические тексты, это дело верных своему кумиру музыковедов, и оно давно сделано. Вычленены более ста узнаваемых элементов-ярлычков, которые соответствуют не только конкретным предметам, находящимся на сцене (вроде копья, рога, проклятого кольца и других деталей реквизита, с которым каждый раз мучаются современные оперные режиссеры), но и отвлеченным идеям.

Факт тот, что по ходу пьесы мотив смерти из жуткого, бьющего по ушам символа страха на наших с вами глазах превращается в ликующий апофеоз, в одну из мощнейших кульминаций всего *Кольца* — и всей вагнеровской музыки.

К этому Траурному маршу, как к ключевой, очень важной точке, сходятся все нити огромной драмы. И вот здесь, когда мотив смерти так явно торжествует, выясняется, что за культ создавал Рихард Вагнер всей своей жизнью. Создавал грандиозным напряжением усилий одного человека — это были усилия драматурга, поэта, режиссера, художника и музыканта. Это культ человеческих жертвоприношений. Это вера и внушение веры в то, что смерть одного человека может решить проблемы всей арийской расы и утвердить ее ценности. Вот ради чего Вагнер все это затеял. Вот почему он — незаменимый человек для тех, кто в XX веке делал самые страшные кровопускания человечеству и тоже утверждал, что это необходимо для победи «добра над злом» и утверждения высших целей.

Излишне напоминать, что в первой же книге Библии очень подробно описана история о запрете человеческих жертвоприношений. Людей ни при каких обстоятельствах нельзя приносить в жертву — на этом построена вся человеческая мораль и человеческая цивилизация. В тот момент, когда праотец Авраам был готов убить своего сына Исаака, чтобы таким образом продемонстрировать свою безграничную верность Творцу, Бог остановил его руку, и человеческие жертвоприношения с этого момента были категорически запрещены. Вагнер же настаивает на том, что именно такая искупительная жертва является «венцом творения», по крайней мере, венцом его собственного творчества. Вот и судите, где правда.

Безусловное и безоговорочное деление людей на «наших» и «не наших». Безусловное превосходство арийской расы над всеми прочими расами и народами, которое позволяет к любым неарийским расам и народам относиться как к грязи под ногами. Безусловное превосходство сверхчеловека, супергероя, которому можно всё, который всегда безусловно прав, даже если он убивает, бесчинствует и всячески нарушает общепринятые правила человеческого поведения. Теория заговора темных сил, которая, опять же, безусловно требует всех бояться и каждого в этом заговоре подозревать. Наконец, оправдание человеческих жертвоприношений — вот те технологии, которыми Вагнер пользуется для того, чтобы внушить свои идеи тем, кто слушает его музыку. Вот те отмычки для человеческих мозгов и душ, которые он придумал и блестяще опробовал в своих шедеврах.

Можно, конечно, делать вид, что мы выше этого, что нас приемы сочинителя не касаются, а интересует только результат, — так многие и делают, а напыщенные крупногабаритные певцы с манной кашей во рту в этом очень помогают. Но, удовлетворяясь только нотами, мы с вами никогда не поймем, почему на нас так сильно воздействует эта музыка. Надо просто внимательно читать (без купюр и цензурных ограничений) и внимательно слушать то, что он говорит, а не то, что говорят о нем. Ведь если Вагнер человек честный, его вряд ли устроило бы бестолковое восторженное аханье людей, которые понятия не имеют на самом деле, чем они восторгаются. Так, значит, давайте, независимо от мнений и толкований, предполагать в авторе хотя бы элементарную честность.

Нужен вывод? Извольте. Даже два: правильный и неправильный.

Неправильный вывод состоит в том, что людоедские убеждения нашего любимого Вильгельма Рихарда Вагнера неизменно «стоят за спиной» практически у всех нот и слов, которые есть в его сочинениях — и если хоть чуть-чуть разобраться, тут же выяснится, чем слова и ноты вдохновлены. Правильный звучит несколько жестче. Для самых важных вещей, которые сделал Вагнер в своей жизни, эти действительно людоедские убеждения — становой хребет. А попробуйте вынуть хребет — позвоночник то есть — из самого страшного крокодила: останется только пустой мешок у ваших ног. Пусть и крокодиловой кожи.

Франц Йозеф Гайдн
Господин стандарт

Герой этой истории, без всякого преувеличения или ложного пафоса, может быть смело признан родным отцом для всей классической музыки и для всех ее несгораемых партитур. Дирижер Геннадий Рождественский как-то заметил, что в сознании самого широкого — и самого обыкновенного — слушателя есть два предмета, которые наиболее прочно и традиционно с этим именем связаны. Во-первых, это гипсовый бюст человека с большим носом и в напудренном парике с буклями — то есть если вам попадается где-нибудь гипсовое изображение музыканта с носом и с буклями, то можно даже на черты лица не смотреть, как правило, это Гайдн, вы не ошибетесь. И второе: это большая папка для нот на тесемочках, на которой нарисован тот же самый носатый профиль и написано по-французски: Musique. Однако два этих предмета нам помогут меньше всего, поскольку к Йозефу Гайдну мы отправимся в гости.

И хотя он явно из тех людей, которым «где хорошо, там и дом», есть все же на карте Европы такое местечко, где его походку до сих пор помнит каждый камень на мостовой и знает — по-настоящему, в лицо, без париков и гипсовых носов — каждый прохожий. Это примерно полсотни километров от Вены и совсем близко от венгерской границы — уездный городок Айзенштадт. Но, впрочем, не будем туда очень спешить, не побывав в самой Вене: ведь Гайдн же не уездный, а мировой классик, если нам правду в школе говорили.

В жизни нашего героя было очень много всякого везения, но вот история, где ему действительно здорово повезло, — может быть, первая и явно не последняя в этой серии. Конечно, как и все местные классики, Гайдн прошел школу придворных певчих. Это своего рода «срочная музыкальная служба», не пройдя которую трудно на что-либо претендовать в смысле официальной карьеры. Но в отличие от многих своих коллег Гайдн избежал участи лучших из них. Что это значит? Ничего хорошего — смею вас уверить! Лет примерно в тринадцать все уже восхищались не только тем, как чисто и точно он поет (для тринадцатилетнего мальчика у юного Гайдна был очень развитый, хороший слух), но и красотой его голоса, и конечно это сокровище хотели ему оставить. Что значит оставить? Оскопить его, сделать кастратом, чтобы таким прекрасным детским голосом он и пел до конца дней своих. Так поступали со многими его соучениками — разумеется, ни о чем их не спрашивая и никакого «контракта» с ними не заключая. В результате весть о том, что Гайдна уже сделали кастратом, дошла до его родителей. Дальше — сцена, которая достойна пера романиста.

В Вену приезжает папа, его с большим трудом впускают в интернат, где содержатся придворные певчие, он кидается к сыну и кричит: «Зепперль, тебе больно? Ты можешь ходить?» (Гайдна в детстве называли очень странным австрийским уменьшительным от итальянского имени Джузеппе, Джузеппе ведь — то же самое, что Иосиф или Йозеф. А Моцарта называли Вольферль, его сестру — Наннерль.) Ничего не подозревающий Зепперль спокойно отвечает: «Ничего, могу, все нормально, папа», — и только слегка удивляется этому внезапному приступу родительской любви. Но приступ привел к тому, что известного рода операция не состоялась. И уже через пару лет императрица Мария Терезия лично обратила внимание капельмейстера своих певчих на то, что «этот, как его — Гайдн у вас не поет, а хрипит, как фазан, — вы что, сами не слышите?» — и так далее. Подростковая мутация голоса началась в естественные, нормальные сроки. Значит, обошлось.

Еще одна этапная удача в жизни Йозефа Гайдна состояла в том, что в свое время, а именно в 1761 году, его нанял на работу хозяин замка, который и теперь возвышается посреди маленького городка, называемого Айзенштадт (есть и другое его название, венгерское — Кишмартон, «маленький Мартин»), — и все знают этот объект как замок Эстергази.

Эстергази — одна из самых знатных аристократических фамилий Австро-Венгрии, княжеский род, который, между прочим, до сих пор существует и процветает. Замок наполовину принадлежит федеральной земле Бургенланд, а наполовину находится в частной собственности, хотя хозяева там появляются крайне редко — хорошо если раз в год.

Такая семья не может себе позволить жить ниже определенного уровня комфорта, спокойствия, удовольствий. Но удача в том, что в этой семье к уровню комфорта и всем его показателям так же легко причислялись и удовольствия, связанные с музыкой. Поэтому на тех же правах, что и садовники, егеря, повара и конюхи, содержался целый оркестр. Сначала князь нанял Гайдна вице-капельмейстером, а при следующем князе, которого звали Николай I (или Николай Великолепный), Гайдн уже стал первым капельмейстером. Это значило, что в течение двадцати девяти лет он имел не только постоянный источник доходов и мог совершенно не заботиться о том, где ему взять денег, как добыть хлеб насущный, но и постоянное оплачиваемое жилье буквально в двухстах шагах от замка. Мало того, Гайдн имел и постоянный доступ к ресурсам целого оркестра, и постоянного слушателя, что, как мы увидим, еще важнее.

Можно совершенно точно сказать, что за эти двадцать девять лет ни одной крошечки княжеского хлеба Гайдн зря не съел. Подтверждением этому мог бы служить длиннейший список его служебных обязанностей. Они включали в себя, кроме высокохудожественного творческого обслуживания месс в часовне замка и в знаменитой Бергкирхе — церкви на горе, еще и проведение по жесткому еженедельному графику княжеских концертов.

В зале все точно так же, как было при князе Николае. Сцена, свечи, потолочные своды с аллегорическими изображениями европейских стран и земель, подвластных Австро-Венгрии, — вся эта дороговизна и красота практически не изменились. Правда, концерты очень мало были похожи на то, что люди на рубеже XXI века называют филармонической жизнью, потому что это были концерты — а порой и оперные спектакли — для одного человека. С точки зрения капельмейстерской ответственности за порученное дело это значит, что надо не только сочинять, когда

скажут, и разучивать с музыкантами, когда попросят, но еще ведь надо не повторяться. Потому что если — не приведи Господи! — его сиятельство заскучает, то увольняют, как правило, одного капельмейстера и нанимают другого, чего с Гайдном не случилось. Он своего работодателя в замке Эстергази пересидел. Но всякий раз, когда его сиятельство Николай I чем-либо бывал в работе своей музыкальной службы недоволен, это обязательно имело далеко идущие последствия для всей истории мировой музыки в будущем. Другое дело, что каждый раз бывали разные последствия.

Вот однажды (а Гайдн тогда еще не очень долго служил при княжеском дворе, то есть уже был в курсе дел, но не на сто процентов) князь сказал Гайдну: «Ты мало внимания уделяешь моей страсти». Что за страсть? Ее деревянное воплощение сейчас тоже находится в замке в Айзенштадте, в объемистом прозрачном шкафу из толстого бронированного стекла. Это тот самый инструмент, на котором князь Николай I больше всего на свете любил играть и, стало быть, звук которого доставлял ему наибольшее удовольствие.

Инструмент этот называется «баритон», по-немецки он, правда, произносится «барютон», но есть и итальянское название: viola di bordone. Это не тот баритон, которым доблестные оперные певцы поют Онегина или Риголетто, а инструмент, который ныне является не просто исчезающим, а почти вымершим подвидом струнных музыкальных орудий. Хорошо, если в наше просвещенное время во всей Европе найдется десять исправных экземпляров баритона, на которых можно было бы играть. Кстати, еще меньше существует исполнителей, которые владеют баритоном. Это своего рода гибрид, очень странная порода, которая является помесью виолы да гамба и арфы. Ну, с виолой да гамба, ножной виолой, все более или менее понятно, на ней играют нежно обняв ее коленочками, почему она и «ножная». С арфой еще более понятно, ее щиплют, и ей это очень нравится. Но что получилось с баритоном, какая здесь смесь, какая история и чем вообще этот инструмент интересен?

У него два грифа. На одном семь струн, как и положено у классической басовой виолы, и они делаются, естественно, только из воловьих жил, причем три нижние обязательно имеют серебряную обмотку из тончайшей канители. На них играют смычком. Но у этого инструмента имеется еще и второй комплект струн — железных. Они предназначены для резонанса, чтобы усилить звук этого инструмента, а звук и вправду не отличался чрезмерной яркостью. Интерес игрока на самом деле состоит в том, что железные струны можно было щипать при игре. То есть

человек играет и практически сам же себе, в нужный момент зацепляя пальцем нужную струну, аккомпанирует, это своего рода «самообслуживание».

В принципе музыка, правильно написанная для баритона, даже не требует никакого особенного аккомпанемента, за что, видимо, князь Николай его и любил. И это вполне могло бы остаться его частным или сугубо домашним, семейным делом. Теперь «вопрос на засыпку». Вы знаете, каких сочинений у Гайдна больше всего? При наличии больше чем ста симфоний, больше восьмидесяти струнных квартетов, больше чем полусотни фортепианных трио — абсолютный количественный рекорд в послужном списке капельмейстера Франца Йозефа Гайдна составляют струнные трио совершенно одинакового состава: скрипка (а чаще альт), виолончель и вот это странное орудие — баритон. Естественно, все эти трио написаны для одного и того же состава, где на баритоне играет князь Николай I лично.

Как это было сделано? Альтист и виолончелист — нанятые на постоянный оклад профессионалы, они работают, у них написано много нот, им надо начальство обслужить. Они сидят по краям, а в середине сидит князь и блаженствует. Он получает удовольствие, наслаждается — партия баритона написана так, как пишут речи для начальства (Гайдн выступает в качестве спичрайтера для своего работодателя), ведь начальство никогда не опаздывает — оно задерживается, и оно никогда не ошибается — оно импровизирует. Может быть, поэтому среди 126 трио для этого состава нет двух похожих, хотя почти две трети из них написаны в одной и той же тональности?..

Теперь можно перейти к крупным обобщениям. Имея уникальный опыт дипломатического угождения вкусам одного весьма непростого человека в течение двадцати девяти лет, Гайдн стал (сам того, по всей видимости, не заметив) основоположником всех классических музыкальных жанров. Вот, например, симфония: у нее есть образцовый порядок, образцовая последовательность, образцовая логика, все так, как должно быть. Это обкатывалось здесь, в замке Эстергази в Айзенштадте, год за годом и пригонялось: оптимальные пропорции, оптимальные правила, оптимальные соотношения всех музыкальных деталей были найдены опытным путем. Потому что это красивее всего, это больше нравится, это логичнее, это живее. И точно так же — с квартетом, с трио, со всеми остальными вещами. То есть именно через эту работу Йозеф Гайдн фактически стал для классической музыки «господином госстандартом», то есть целым министерством стандартов и образцов в одном лице.

Золотые стандарты классики — это, конечно, очень хорошо,

но надо ведь было обладать очень счастливым складом характера, чтобы никогда не уставать сочинять и все время получать удовольствие от написания музыки в одних и тех же классических рамках. Гайдн умел извлекать из всего этого удовольствие.

Как он сочинял? Есть одна очень характерная история, и она связана, кроме всего прочего, с его собственной домашней жизнью. Жену Гайдна в Айзенштадте до сих пор поминают недобрым словом, говорят, что она была некрасивая и к тому же ханжа — притворно набожная женщина. Один раз она ушла в церковь, оставив Гайдна в постели с высокой температурой, он сильно болел. Служанке были даны строгие указания к инструменту Гайдна не подпускать. Естественно, служанку оказалось очень легко отослать с каким-то поручением на рынок, и за те 10–15 минут, что ее не было, он уже набросал сонату. Причем когда служанку удалось отослать еще раз, то соната, которая представилась ему сразу в готовом виде, была тут же закончена. Гайдн потом говорил: «Я даже ничего про эту сонату не помню, только помню, что у нее было пять крестов». Это значит, она была написана в редкой для тогдашней музыки тональности си мажор, потому что пятью крестами в нотах обозначаются пять диезов. В любых других руках такой творческий метод был бы графоманией. А тут это естественный и радостный процесс созидания, как и положено первому венскому классику!

Гайдн очень живо рассказывал эту историю про пять крестов и, видимо, хорошо ее помнил. Но самое любопытное другое. В его Полном академическом собрании сочинений для фортепиано (а одних готовых сонат там 52, с набросками и вариантами — более 60) ни одной сонаты в си мажоре «с пятью крестами» нет. Для него гораздо важнее его собственные радостные ощущения в момент сочинения, а не то, что было с этой музыкой потом. Между прочим, не только считать свои опусы, но и давать им какие-то особые названия, клички, прозвища Гайдну никогда даже и в голову не приходило. Это уже целиком работа наблюдательных современников и особенно благодарных потомков.

А вот откуда берутся прозвища? Современники на лету хватали самые удивительные и не похожие на других авторов детали гайдновских сочинений. Скажем, смешной момент откровенного кудахтанья (имел ли Гайдн в виду изобразить здесь курицу, хлопающую крыльями и бегающую по двору, никто не знает) в симфонии *Курица.* Прозвище прочно приклеилось к этой музыке, которая числится в современных каталогах под номером 83 и является на самом деле частью большой серии из шести так

называемых *Парижских* симфоний Гайдна. Кроме *Курицы* там есть еще *Медведь, Королева Французская* и много разных занятных названий.

На самом деле для тех, кто просто хоть немножко представляет себе род занятий этого человека, сама формулировка *Парижские* симфонии Гайдна — это примерно такой же глупый анекдот, как название, кстати, абсолютно реального литературоведческого труда *Пушкин в Японии.* То есть понятно, что дух великого человека, конечно, не знает границ и может дотянуться до самых отдаленных уголков земного шара, но тело Гайдна все те годы, что он служил у Эстергази, было привязано к противоположному концу Европы. Ни о каком Париже речи не было — и Гайдн в Париже никогда не появлялся. На самом деле шесть *Парижских* симфоний — это откровенная, более того, злонамеренная с точки зрения работодателя контрабанда. Они писались действительно для Концертов олимпийской ложи. Концерты эти проводились в Париже в 70-е годы XVIII столетия, но кроме этих симфоний есть еще отдельная серия струнных квартетов опус 55, так называемые *Тост-квартеты.* Они называются по имени того человека, который не без риска (контрабандисты это называют «на себе», «вприпарку») перевозил эти партитуры через границу из Австро-Венгрии во Францию. Потому что все, что Гайдн писал, ему не принадлежало. Господин капельмейстер не был крепостным, он был свободным человеком, но его связывал с Эстергази достаточно жесткий договор: все, что пишет работник, становится собственностью работодателя, и такой договор не дает никакого права работать «налево».

Но голь на выдумки хитра, а человек, долгие годы работающий на режимном объекте, знает все лазейки и дырки в заборе куда лучше любых генералов и инспекторов. Все равно контрабанде не удалось бы помешать, и поэтому к тому моменту, когда в 1790 году один из самых блестящих вельмож времен царствования Марии Терезии князь Николай Эстергази преставился, Гайдн не очень боялся предстоящего увольнения.

И действительно, следующий князь Эстергази, преемник Николая, практически через неделю после этого распустил капеллу и выдал капельмейстеру Гайдну уведомление о его уходе на заслуженную пенсию в 58 лет. К этому моменту Гайдн уже обладал европейской славой, и именно благодаря тому, что с контрабандой плохо боролись. Но это только часть того трудового спора, конфликта, который как бы тлел под ковром все двадцать девять лет гайдновской службы в замке у Эстергази. Его продолжение требует отдельного изучения, поскольку именно

Гайдну принадлежит особого рода честь. Он зафиксировал в одном из самых известных своих сочинений первый (и на самом деле единственный в классической музыке!) настоящий образец оркестровой забастовки. Более того, в этом трудовом споре именно Гайдн выступил в роли «профсоюзного лидера» — борца за права трудящихся!.. Как у него это вышло, мы как раз и попробуем разобраться, а заодно лишний раз убедимся, что классики — это вовсе не те люди, которые витают в облаках.

Здесь самое время припомнить одну цитату, слова, которые, кстати, были сказаны совсем недавно, в самом конце XX столетия доктором Вальтером Райхером. Это интендант Гайдновского фестиваля в том самом уездном городе Айзенштадт в Австрии. Он сказал однажды в шутку (но в каждой шутке есть доля шутки), что мечтает создать в Европе что-то вроде гайдновского фан-клуба. Круг любителей и ценителей есть у каждой европейской знаменитости, в том числе и в сфере классической музыки. Такие команды почитателей есть и у Моцарта, и у Вагнера, и у всех остальных великих, но вот гайдновский фан-клуб, по мысли его вероятного создателя доктора Райхера, должен быть совсем другим. Там не должно быть ни высоких эстетов, ни снобизма, ни мистики, произведения Гайдна должны, как он считает, объединять вокруг себя людей, которые с любовью и приязнью относятся к самым простым житейским радостям и удовольствиям. Потому что наш герой как никто другой, умел и любил создавать в музыке самые простые, самые естественные и самые радостные вещи. Как никто другой он умел привлекать к ним и свое, и наше внимание. Потому что события, происходящие в его партитурах, как правило, совершенно лишены двойного дна, подтекста, сложного психологического объяснения, но тем они и интересны.

Когда посреди тихой, умиротворенной медленной музыки, как, например, в Симфонии № 94, вдруг раздается оглушительный удар литавр, совпадающий с мощным аккордом всего оркестра, все, кто уже чуть-чуть задремал, просыпаются. Ничего больше не произошло, никаких дальнейших бурь не следует. Но это как раз тот самый вариант, который освежает наше восприятие музыки. Поэтому эту симфонию весь мир и знает под именем *Сюрприз*.

Гайдн попал еще и в другие основоположники. Его совершенно серьезно называют отцом классического музыкального авангарда. Как же так? — удивляются знатоки. Идею Гайдна пытаются назвать какими-нибудь более мягкими и понятными словами, например «инструментальный театр», а иногда употребляют выражения совсем уж новые, модные,

непривычные: называют его отцом хеппенинга, перформанса, акции. А смысл его идеи на самом деле очень простой: музыка не может сводиться просто к правильным движениям тех людей, которые извлекают звуки из инструментов. И эти люди, и, больше того, сами инструменты могут и должны быть актерами в том театре, который создал Гайдн. Вопрос: как, зачем и из чего он его создал. История эта известна, по крайней мере, в десяти разных версиях и нюансах, но чтобы ее понять, достаточно просто посмотреть на ту реальность, которая была у капельмейстера Йозефа Гайдна перед глазами. И вот, руководствуясь самыми простыми и понятными вещами (так ли уж они просты и так ли уж понятны?), мы снова поспешим вслед за Гайдном в те места, где он служил.

Вот город Айзенштадт. Это зимняя резиденция князя Эстергази и, естественно, всей его обслуги, всего княжеского двора. Понятно, что у такого человека, как князь Николаус Великолепный, не может не быть дачи. И дача у князя действительно была. Это примерно 50–60 километров на восток отсюда. Место называется Фертёд, и в хорошую погоду его видно с горы, на которой стоит главная айзенштадтская церковь. Фертёд сейчас — это уже территория другого государства, это теперь Венгрия, а тогда, естественно, единая и неделимая Австро-Венгерская монархия.

Поскольку климат здесь гораздо теплее, чем, например, в средней полосе России, то с мая по октябрь, как правило, вся княжеская обслуга и, естественно, вся княжеская фамилия находились на даче. Но в тот год когда случилась эта история, по крайней мере до начала ноября, а по другой версии — и до десятых чисел ноября не выходило распоряжения, что все должны возвращаться обратно в зимнюю резиденцию. Единственным человеком, который мог выйти на первое лицо и сказать эту фразу (правда, сказать без слов): «Ваше сиятельство, пора и честь знать!» — был капельмейстер Гайдн. Он оказался в этой истории крайним, потому что вообще-то субординация не предусматривала такой возможности ни для кого.

Причины, по которым они все хотели попасть обратно в Айзенштадт, самые разные. Соскучились по родным, задерживали жалованье, кстати, в Фертёде, в княжеской резиденции, нет печей, помещение не отапливается, холодно. Но факт тот, что для того чтобы выйти на князя и дать ему понять волю народа, Гайдну пришлось нарушить свои собственные, им же созданные классические правила сочинения симфонии. Это 45-я его симфония, как выяснилось при посмертном пересчете, фа-диез минор, единственная симфония в этой тональности, больше ни

одной фа-диез-минорной симфонии у Гайдна нет. Нарушение проявилось вот в чем: у симфонии неожиданно вырос «хвост». В принципе полагается, чтобы в симфонии было четыре части. Так здесь и происходит: идет финал — Presto, а за ним еще один финал. Сначала Presto играется в быстром темпе, ничем не заканчивается, повисает на доминантовом аккорде и дальше… Adagio, — красивое, приятное, мелодичное, хотя симфония уже должна была закончиться.

Но нет, музыка продолжается, и вдруг у двух инструментов — первого гобоя и второй валторны — посередине написанной на линейках партии стоит двойная тактовая черта. Это значит, что работа закончена и пора уходить со сцены. Обычно если у музыканта нет больше работы до конца музыки, ему выписывают определенное количество пауз, чтобы он их сосчитал и ушел вместе со всеми. А тут двойная тактовая черта посередине, простейшая, казалось бы, вещь. После того как «по-английски» уходят первый гобой и вторая валторна, уходят фагот, еще один гобоист, контрабасист, виолончелист. И в конце концов мы остаемся в обществе двух скрипок, они тихо доигрывают свои последние нотные строчки. После них Гайдн, как и положено капельмейстеру, последним покидает сцену. Хотя во многих современных оркестрах музыканты считают правильным, чтобы дирижер ушел где-то в середине процесса и «зря не отсвечивал харизмой», когда ему уже нечего делать на сцене, — здесь среди коллег нет единого мнения, и вряд ли оно когда-нибудь появится.

Надо еще сказать, что в распоряжении Гайдна находился оркестр далеко не той численности, как теперешние симфонические армады, насчитывающие по сто человек и более. Там было всего шесть скрипачей, один альтист, один виолончелист, один контрабасист и четыре духовых инструмента — два гобоя и две валторны. После того как симфония была исполнена, у Гайдна не было необходимости что-то усиливать, как это теперь иногда делается в «театральных» исполнениях *Прощальной* симфонии, когда музыканты, уходя, демонстративно гасят свечки…

История *с Прощальной* симфонией является не только началом всех возможных новшеств музыкального авангарда, но и, кроме того, первым, единственным и уникальным примером, когда трудовой спор был решен таким простым и мирным способом — без единого слова. Из этой истории невозможно выкинуть не только ни одного слова, но, главное, ни одной ноты, потому что Гайдн уже выкинул все, что было лишнего. Никто в точности не знает, какие слова сказал князь Николай Эстергази своему капельмейстеру Гайдну после того, как симфония

закончилась, но на следующий день вышло распоряжение: всему княжескому двору перемещаться обратно в Айзенштадт на зимнюю квартиру.

В принятой нумерации гайдновских симфоний *Прощальной* предшествует другая симфония, тоже с очень странным названием *Траурная.* Дело в том, что Гайдн завещал сыграть ее медленную часть на своих похоронах. Волю эту не выполнили, но название осталось.

Уже в XX веке останки Йозефа Гайдна были перенесены в мраморный саркофаг, который даже называется «мавзолеем» и находится слева от входа в Бергкирхе — ту самую церковь на горе — в городе Айзенштадте. Но и здесь не все так просто. Эти останки захоронены без головы. А детективная история с украденной головой Гайдна — это предмет особого расследования, до сих пор так и не завершенного, но и не закрытого за истечением срока давности. Дело в том, что законов, которые бы охраняли память покойного от такого рода вандализма, в Австро-Венгрии начала XIX века не было, и в принципе любой человек мог спокойно прийти, украсть с кладбища чью-то голову, взять череп великого человека и потом сколько угодно его изучать. И при эксгумации тела классика был даже составлен отдельный акт, который в неловких и странных формулировках констатирует отсутствие в могиле головы покойного. Представляете, что начнется, когда очередной некрофил-следопыт заявит о находке такого рода? Не дай нам Бог до этого дожить!

Однако есть еще одна история, которая сразу приходит на ум, если хоть минуту постоять у этого «мавзолея» и приглядеться к его скульптурному решению. Что там держит в своей руке милый мраморный ангелочек? Между прочим, здесь нотами записаны гимны сразу двух разных империи. Конечно, Гайдн и представить себе не мог, что много лет тому вперед его музыку станут распевать на слова: «Deutschland, Deutscland über alles!» — «Германия превыше всего!» Но, слава богу, гимн Третьего рейха уже благополучно запрещен, а музыка осталась. И по-прежнему жива — ведь она совсем для другого была сделана.

На самом излете блестящего XVIII века произошло вот что: перед пенсионером Гайдном, который жил себе тихо-спокойно в Вене на очень хорошую княжескую пенсию в тысячу гульденов в год, поставили в высоких сферах задачу: «А сочини-ка ты что-нибудь такое, народное, про нашего дорогого кайзера!.. И чтоб… народ сразу брал!..» Да, главное — чтобы народное, они же там, в высоких сферах, знали, как хорошо старик это умеет. Не вопрос! Итог: официальный государственный гимн Австро-Венгрии, под

который все подданные этой ныне благополучно развалившейся империи обязаны были вставать. И снимать шапки. Но музыка Гайдна все равно слишком крепко была сделана, чтобы вместе с Австро-Венгрией кануть в историю. Она осталась темой для вариаций медленной части одного из его струнных квартетов — опус 76. Квартет так и остался с наклеечкой — *Кайзер-квартет.*

Во всех странах, где существуют похожие верноподданные гимны, есть и давняя традиция их всенародного разучивания. Так вот, по вариациям Гайдна на собственную тему, этот гимн как раз очень удобно разучивается. Такая милая, приятная, спокойная музыка. Интересно, может ли она или ее автор, например, испортить человеческую жизнь или, хуже того, сломать человеку жизнь? Вопрос, казалось бы, риторический. Но существует легенда, ее рассказывают уже не одно десятилетие на Московском радио, а раз существует легенда — в разных версиях, естественно, с открытым финалом, — значит, есть и некоторые реальные события, в которых она коренится.

1947 или 1948 год, война с фашистской Германией уже закончилась, борьба с «безродным космополитизмом» в Советском Союзе только начинается. В эфир Московского радио выходит музыкальная программа, где, как и положено, со всеми объявлениями исполняется струнный квартет IV на из опуса 76 до мажор — *Кайзер-квартет.* Дальше и начинаются следующие события: редактор, который составлял эту музыкальную программу, вдруг обнаруживает, что в его жизни начались (причем как-то сразу и непонятно с чего бы) очень крупные неприятности. Этого человека стали вызывать на всевозможные «ковры», совещания, его прорабатывали, устраивали ему «впрыскивания» и внушения. Причем говорили ему так: «Вы что, вообще, себе думаете? Вы что себе позволяете? Мы — страна, победившая фашизм. Вы ставите в эфир гимн фашистской Германии! Кто вам позволил, кто вам дал право? Да вы…» и т. д. и т. п. При этом редактор был по профессии музыкантом, он даже не задумывался о том, что эта музыка является поверженным и запрещенным вражеским гимном. Однако о том, что же стало с этим человеком в конце концов — уволили его, не уволили, оправдался он, не оправдался, избежал инфаркта, не избежал, — не известно, финал у данной радиолегенды открытый. Вообще, стопроцентно предсказуемый и счастливый финал бывает только в произведениях венской классической школы, что является очень важной чертой и этой школы, и очень важной черточкой характера ее основателя, Йозефа Гайдна.

Про характер Гайдна можно сказать одним очень странным определением, которое, тем не менее, здорово прижилось именно

в XX веке: «физиологический оптимизм». Не только натура, но и сам организм Гайдна, видимо, были устроены так, что ему всегда было очень интересно и весело жить, он по-другому себе этот процесс просто не представлял. Впрочем, даже со смертью отношения у Гайдна складывались всегда забавно. Он был явно из тех людей, которые на вопрос, как вы себя чувствуете, отвечают: «Не дождетесь!» Но, впрочем, он-то, конечно, формулировал это проще. Он вообще всегда любил все формулировать очень просто, коротко и ясно. Он говорил, что там, где Гайдн, ничего плохого произойти не может. Но… 1805 год, Гайдну 73 года, и он спокойно живет в Вене, хотя уже ничего не пишет. Вдруг в Париже известие: на 97-м (!) году жизни, после тяжелой и продолжительной болезни (как официальный некролог от имени ЦК КПСС) скончался выдающийся композитор современности Йозеф Гайдн.

Скорбь велика. Отгрохали большую, серьезную панихиду, и более того, композитор Луиджи Керубини так впечатлился и проникся, что даже сочинил в память о Гайдне — мастере, учителе! — один из своих двух реквиемов. Через несколько дней в Париж приходит письмо: «Дорогие господа! Вы себе даже не представляете, как я вам обязан и признателен за эту небывалую честь. Если бы я знал заранее, так я бы сам лично приехал продирижировать этой великолепной мессой! Йозеф Гайдн». Керубини, конечно, страшно сконфузился, но удивительно, что Гайдн-то на него совершенно не обиделся. И через год как ни в чем ни бывало подарил ему даже оригинальную партитуру своей ми-бемоль-мажорной симфонии *С тремоло литавр* и посвящение написал: «Дорогому Луиджи Керубини от покойника Гайдна!»

Жалко, конечно, со стариком расставаться, но на самом деле мы ведь с ним при всем желании никогда и не расстанемся. Потому что всякий раз, когда простые и нормальные радости, живые человеческие чувства встречают естественное человеческое понимание в музыке, это и есть рука Гайдна. Он научил музыку — и нас с вами — радоваться малому. Но когда мы уже входим во вкус, уже умеем этому радоваться, то выясняется, что никакое это не малое. А бесконечно большое, может быть, даже — страшно подумать — великое!

Георг Фридрих Гендель
Госзаказ и шоу-бизнес

Когда-то в Московском Художественном театре шел очень необычный спектакль. Он назывался *Возможная встреча.* В нем были заняты всего два актера, и играли они людей, которые на самом деле никогда друг друга не видели, хотя были и одногодками, и почти земляками. Одного из них звали Иоганн Себастьян Бах, а другого — Георг Фридрих Гендель. В спектакле они постоянно удивлялись тому, насколько не похожи их взгляды и на жизнь, и на работу — то есть на музыку, причем удивлялись совершенно искренне. И Гендель — будущий классик номер один в английском музыкальном искусстве — гораздо больше удивлял Баха, чем удивлялся сам. Не вдаваясь в тонкости этой — уже не совсем современной — драматургии, в совершенно нереальные географические обстоятельства этой возможной или невозможной встречи, давайте все же отправимся к реальным истокам мощи и славы Георга Фридриха Генделя, в город Лондон. И не исключено, что на некоторые вещи и обстоятельства нам придется смотреть как бы глазами Иоганна Себастьяна Баха — как бы ни было это порой обидно, а временами, может быть, даже и завидно…

19 июля 1717 года лондонские газеты сообщали о следующем: Его Величество совершил прогулку по Темзе в сопровождении таких-то персонально поименованных важных особ. Сопровождала Его Величество барка с 50 музыкантами, которые играли на трубах, валторнах (то есть охотничьих рогах), флейтах, гобоях, скрипках, контрабасах, французских и немецких флейтах. Певцов, однако, не было. Так выглядит в двух словах рождение мирового шлягера, который все знают под именем *Музыка на воде.* Оно будет выглядеть чуть-чуть по-другому, если мы проследим цепь событий, которые к этому привели, то есть заглянем на несколько лет назад.

После внушительных успехов в Италии молодой, амбициозный, высокорослый уроженец города Кише в Саксонии Георг Фридрих Гендель назначается придворным капельмейстером к курфюрсту Георгу в Ганновер — столицу теперешней германской земли Нижняя Саксония, которая от просто Саксонии находится очень далеко. Его тамошний оклад примерно раз в двадцать больше того, что в эти же годы получает Иоганн Себастьян Бах: 1000 гульденов в год. Однако Гендель все чаще и чаще отлучается в Лондон — по пустяковым (для кого-то), но приятным и интересным делам. Он здесь дебютирует как автор одной вставной арии в чужую оперу, затем ему сразу же идут предложения от импресарио, начинаются какие-то контракты, проекты… В общем, называя вещи своими именами, Гендель очень энергично, бурно, даже кипуче отлынивает в Лондоне от своей ганноверской работы, и это очень трудно скрыть.

У Генделя появляются деньги. К 1715 году он уже владеет акциями Лондонской южной морской компании на сумму 500 фунтов. Это очень много. В это время заканчивается так называемая Война за испанское наследство, заключается Утрехтский мир, затем вскоре умирает королева Англии Анна, а хитрый английский закон о престолонаследии устроен так, что ближайший претендент на престол и, соответственно, преемник — это… муж внучки короля Якова I, который правил когда-то «во время оно». И кто, угадайте, оказывается этим мужем? Ганноверский курфюрст Георг! Это — начало так называемой «ганноверской» династии — и одноименной блестящей эпохи в английской истории.

Теперь на минуту представьте себе жизнь Генделя: он одной ногой — там, другой — здесь. Его тамошний начальник, у которого он прогуливает, оказывается здесь английским королем. И что делать?

В такой ситуации у любого другого почва ушла бы из-под ног, а Гендель (оцените находчивость и самообладание этого

человека) — как ни в чем не бывало — приглашает старое новое начальство на все свои премьеры, проекты, концерты, спектакли. Правда, историки до сих пор спорят, был ли обижен Георг I — он же бывший ганноверский курфюрст на Генделя за его ганноверские прогулы. Однако после того, как состоялась эта прогулка по Темзе с остановкой в Челси, никаких споров нет — уж угодил так угодил!

Технически все было сделано очень просто. Гендель подбивает одного из своих лондонских деловых партнеров нанять 50 человек музыкантов, оплатить их работу, арендовать на три-четыре часа барку с гребцами. Гендель быстро пишет на час с лишним музыки. Его Величество три раза подряд за один вечер эту музыку слушает, и с этого момента и на много лет вперед Гендель — первый друг английских королей.

Однако надо было очень точно рассчитать, чтобы вся эта красота — охотничьи рога, трубы — была одинаково хорошо слышна по всей Темзе, независимо от направления ветра, и ровным слоем акустически как бы «размазана» по всему Лондону. Здесь Гендель использовал особый прием «военно-морской» оркестровки и особый секрет, связанный именно с музыкой на воде.

Одним из первых лондонских успехов Генделя — еще при жизни королевы Анны, когда никто и не думал, что Ее Величество так скоро преставится, — стала оратория *Эстер* на сюжет одноименной библейской книги. И там есть один момент, длящийся на самом деле более семи минут, когда иудейский первосвященник поет красивую и духоподъемную арию на слова: «Всевышний, увенчанный яркой славой». Гендель в этой оратории впервые (по крайней мере, впервые в Англии и впервые в закрытых помещениях) ввел в партитуру те самые охотничьи рога — валторны. В музыке с пением они до этого не применялись. Вот откуда тянется очень интересная ниточка к *Музыке на воде,* где эта самая ария — без всяких слов и намеков на Книгу Эстер — процитирована обильно и вкусно.

А почему, кстати, Гендель так рьяно взялся именно за библейскую тему? Неужели он уже тогда стремился поспорить этой почве с… самим Бахом, про которого и не знал-то ничего? Может быть, это Англия такая набожная страна или сам господин Гендель был настолько набожен, что ему хотелось возвысить и восславить имя Господне и все эти замечательные ветхозаветные легенды? Версий много. Самая вероятная из них — она же самая практическая и не пафосная — состоит в том, что в Англии традиционно никогда не давались театральные представления во время Великого поста, и, в отличие от некоторых других

европейских стран, здесь этот запрет соблюдался довольно строго. Однако сочинения на душеспасительные темы исполняться могли — пожалуйста, если о высоком, то сколько угодно.

Гендель, конечно, был далеко не первым, кто нащупал эту брешь в строгих английских правилах и традициях, но он был первым, кто эту брешь превратил в золотую жилу. Естественно, это нравилось далеко не всем, и у Генделя были очень влиятельные друзья-соперники, причем из числа высокопоставленных людей, не только облеченных властью, но и могущих похвастаться титулами. Многие из них стремились разорить Генделя, поскольку это могло бы изменить расклад сил при дворе. А чтобы Генделя разорить, нужно было сделать очень простую вещь: именно во время Великого поста, когда мощно «прокатывались» его библейские оратории, на те же самые дни и часы назначить очень важные чаепития. И у многих сотен лондонцев, далеко не последних членов элитарного лондонского общества, был бы выбор между чашкой чая в очень важном доме и, скажем, дуэтом царя и царицы из оратории Генделя *Эстер*.

Этот дуэт, между прочим, — одна из тихих, но очень действенных психологических находок Генделя, которую, видимо, не все смогли оценить в полной мере, даже те, кто все-таки предпочел представление *Эстер* чаепитию или званому вечеру. (Кстати, представления генделевских ораторий ходили смотреть, а не слушать — так тогда говорили.)

А находка состоит в том, каким образом царица действует на нервы своему мужу и повелителю — персидскому царю Артаксерксу. Тот, послушав нехорошего совета, издал указ, по которому одно из этнических меньшинств его большой империи должно быть полностью истреблено. В Библии это меньшинство называется «богоизбранный народ». Царь еще не знает, что по этому указу его любимая жена тоже подлежит уничтожению, и Эстер заходит с неожиданной стороны. Вместо того чтобы давить на совесть и правосознание, предостерегать царя от ужасного, исторически непоправимого акта геноцида, Эстер рассказывает ему, что все бы ничего, Ваше Величество, но «…мне ужасно жаль с вами расставаться, ведь вы разлучаете меня с любимым мужем…» — и поет так нежно и убедительно, что Артаксеркс в ее руках тает как воск.

Впрочем, тихой музыки в библейских ораториях Генделя не так уж много. Там гораздо больше того, о чем очень живо рассказывает небезызвестный в Англии музыкальный критик Джордж Бернард Шоу (находясь, видимо, под непосредственным впечатлением одного из исполнений и заведомо преувеличивая

свои ощущения): «Гендель в порыве всемогущества набрасывает одна на другую огромные хоровые глыбы», и из них — прямо у вас на глазах — возводится высоченное музыкальное здание, прямо какая-то Вавилонская башня! Так описываются генделевские хоры и манера письма крупными мазками — можно, конечно, подобрать и куда более сдержанные слова. Но суть останется.

На заключение Утрехтского мира, то есть на окончание длинной и кровопролитной войны, Гендель, естественно, откликнулся. Откликнулся он так называемым *Утрехтским Те Деумом,* и это торжественное песнопение прозвучало в Вестминстерском аббатстве. Впрочем, что значит откликнулся? Ведь это же, по сути дела, госзаказ. Такая работа выполняется даже если не с полной предоплатой, то с очень высокими государственными гарантиями: человек знает, что он делает, и никогда не будет в накладе. Другого рода проекты, вроде *Музыки на воде,* — это инициативы для того, чтобы такой госзаказ получить. А есть сочинения третьего рода, и, может быть, это самое увлекательное из того, чем Гендель, в жизни вообще занимался, поскольку предпринимательская жилка была важной частью его характера. Это шоу-бизнес, дорогие друзья.

Собственно, мировой шоу-бизнес — развлекательная промышленность в ее современном виде — начался именно здесь, в Лондоне, в первой трети XVIII столетия. При этом он существовал и во времена Шекспира и был почти таким же, только в нем обращались в несколько раз меньшие объемы средств. Ведь все сочинения, которые принесли Генделю его мировую славу, — и оперы, и особенно библейские оратории — изначально были «заточены» как коммерческие проекты. Все было рассчитано на то, чтобы эти оратории многократно «прокатывались», как теперь прокатываются костюмные голливудские фильмы, особенно мелодрамы или боевики. А в первый раз *Утрехтский Те Деум* прозвучал на торжественном молебне в соборе Св. Павла по случаю окончания Войны за испанское наследство, и, как утверждают знатоки, Гендель на самом деле сочинил его за несколько месяцев до того, как в Англии было объявлено о заключении Утрехтского мира. Когда пришло время исполнять, Гендель просто добавил всего одно латинское слово: «jubilate» — «славьте», положив его на музыку.

Королева Анна тогда была уже серьезно больна, на молебне она не присутствовала, но ей доложили об успехе, да и придворные рецензенты еще прибавили кое-что от себя о верноподданности этой музыки, об ее истинном английском патриотизме. В результате чего одним из последних своих указов

уходящая королева успела пожаловать Генделю за этот *Те Деум* 200 фунтов ренты ежегодно — это очень большие деньги и очень большой почет, который надо было суметь «добыть».

Еще одно из мест генделевской боевой славы — это Королевский театр на Сенном рынке. Напротив — Театр Ее Величества, да и вообще каждое второе здание в этом квартале театральное — в общем, место прикормленное! Здесь У Генделя было все — от него убегали импресарио, причем некоторые убегали с солидными суммами денег, как, например, человек по фамилии Суини, которого потом вылавливали в Италии. Некоторые возвращались с деньгами, некоторые — без денег. Здесь Гендель вкладывал собственные средства, когда еще оставались хоть какие-то надежды на то, что в конце концов баланс постановки сойдется хотя бы «в ноль». Здесь он терял деньги. Однако каждая потеря и каждый провал, когда очередная генделевская вещь снималась с репертуара, все равно становились инвестицией. Гендель вкладывался в тот капитал, который принесет дивиденды через много лет и даже десятилетий — а, правду сказать, так и столетий спустя, это были вложения в славу первого композитора Англии. Ведь подобная слава просто так никому не дается, и не в привычках этого человека было сидеть на месте, ожидая, пока тяжелые, неповоротливые колеса и шестерни истории со скрипом провернутся — и результат будет предъявлен его далеким потомкам в виде той самой славы…

Одна из самых больших церквей Европы и одно из самых впечатляющих сооружений Лондона — собор Св. Павла — тоже среди мест генделевской славы. Англичане до сих пор очень гордятся тем, что сам Гендель играл здесь на органе. Но если кто-то думает, что это происходило в рамках «смиренного служения высоким идеалам» — религиозным или художественным, — то это вовсе не так. Гендель присутствовал здесь как один из первых в длинном списке приглашенных знаменитостей, это то, что в кино называется «специально приглашенная звезда». И концерты Генделя для органа с оркестром, каковых он при жизни выпустил две серии, никак не связаны ни с акустикой собора Св. Павла, ни с его грандиозным органом, ни с церковной службой по англиканскому обряду. Они были нужны совсем для другого.

Представьте себе, снимается какой-нибудь зал для исполнения масштабной библейской оратории в очередной Великий пост — пусть это будет *Израиль в Египте* того же Генделя.

Это будет длиться три с половиной, а то и четыре часа. А перед событием нужно «разогреть» публику, и Гендель садится и

играет свой Органный концерт. Об этом особо оповещаются все интересующиеся: и газетные коммерческие объявления, и, как сейчас говорят, «наружная реклама» — все делалось точно так же, только столбы и афишные тумбы в середине XVIII столетия в Лондоне были чуть-чуть другими.

Поскольку разогрев публики — это дело живое, то Генделю очень важно показать, что он человек весьма современный, информированный, он в курсе всех дел и событий, прежде всего, конечно, в своей области — в музыке. Поэтому именно в органных концертах Генделя рекордно часто цитируются чужие сочинения, например *Застольная музыка* его очень удачливого северогерманского конкурента, музикдиректора из Гамбурга Георга Филиппа Телемана. Необычно много цитат из современных Генделю англичан. В общем, показывается вовлеченность Генделя в тот живой, пульсирующий, бурлящий процесс, который, собственно, и называется музыкальная жизнь.

Даже когда в 52 года Генделя разбил паралич, а затем последовало «чудесное» — на взгляд многих лондонских докторов и обывателей — исцеление, рука мастера вовсе не ослабела, и он даже не перестал выступать. И, видимо, что-то еще кроме денег грело ему душу в моменты, когда звучала его музыка. К 1747 году дела Генделя шли уже настолько хорошо, что он мог себе позволить… отменить подписку на свои оратории. Его перестали радовать длинные очереди людей, которые сначала подают предварительные заявки, потом долго ждут, когда им сообщат, на какое представление какой оратории в какой зал они попадают. Теперь каждый, без каких-либо предварительных хлопот, может прийти и купить билеты. И это себя оправдывает, это филармоническая практика будущего. Но Гендель всегда жил настоящим и не упускал не только ни одного шанса из тех, что оно, это настоящее, давало, но и ни одного мгновения: как он умел их останавливать!..

Еще одна глава почти бесконечной генделевской музыкальной *повести под условным названием Война и мир, а может быть, Войны и миры* — это Аахенский мирный договор, подписанный через три с лишним десятилетия после окончания Войны за испанское наследство. Этой главе соответствует еще одна музыкальная дата — апрель 1749 года. Бах уже ослеп, а Гендель смотрит в историю необыкновенно зорко. Еще бы, ведь он сам ее в музыке и творит.

То, что он натворил в данном случае, практически не укладывается ни в какие нормы, но выглядит поначалу как легкое недоразумение: музыка для королевского фейерверка. Фейерверк при Георге II действительно проводился, и не один… Но

простите, какая может быть музыка при фейерверке, когда все грохочет, стреляет, разлетается и постоянно раздаются оглушительные артиллерийские залпы? Однако Гендель пишет большую оркестровую сюиту с десятиминутной увертюрой, очень громкую, очень пафосную и несколько ее предварительных исполнений в Лондоне именно как *Музыки для королевского фейерверка* принесли ему столько денег, сколько не приносила ни одна оратория, и столько славы, сколько не принесли бы столетия беспорочной придворной службы. Сохранилась оригинальная партитура *Музыки для королевского фейерверка,* и там обозначен гигантский состав игроков: 24 гобоя, по 9 валторн и труб и ни одной скрипки, естественно — куда там… Вот оно, Британское Королевское… «радиовещание» XVIII века по Георгу Фридриху Генделю!

Если бы скромный, милый, обаятельный, но провинциальный, в представлении своих современников, музыкант Иоганн Себастьян Бах мог хотя бы на несколько минут встретиться, пересечься где-нибудь со своим земляком Георгом Фридрихом Генделем… Если бы он мог узнать у него хоть некоторые секреты генделевского искусства (а это не только искусство музыканта, это искусство политика, царедворца, своими руками делающего историю человека), — наверное, мир был бы теперь иным. Но Бах с Генделем так и не встретились (хотя кое-что друг о друге слышали), и поэтому (а может быть, и не поэтому) в продолжение примерно еще полутора столетий после своей смерти Георг Фридрих Гендель оставался в Великобритании абсолютным «монополистом» на все прекрасное и возвышающее душу. Ну что ж, «монополия на прекрасное» — звучит довольно дерзко, но, видимо, в этом что-то есть….

Джакомо Мейербер
Олигарх мировой оперы

Эта история такова, что в ней самое главное — уточнять.

Ее герой — один из немногих. Точнее — один из немногих, обладающих властью. Еще точнее — обладающих огромной властью, которая далеко не всем сразу заметна. Одним словом — олигарх. Именно так, олигарх мирового оперного искусства. Есть еще одно греческое слово, которое к нему очень подходит и тоже требует уточнения, — космополит, гражданин мира, а не какой-то одной страны, империи или музыкальной культуры. Еще точнее — это человек, вызывавший самую жгучую ненависть иных собратьев по перу, например такого своего коллеги, как Рихард Вагнер. Но вовсе не только поэтому он нам интересен.

Обычно истории людей, подобных Мейерберу, начинаются словами: «Судьбе было угодно…» Большой вопрос, при чем тут судьба, но, в принципе, первый адрес местожительства Мейербера в Берлине при желании можно истолковать как предсказание его будущих парижских успехов, достижений, свершений (причем не только оперных), да и всей его будущей парижской судьбы.

Знаменитая берлинская улица Unter den Linden (Под липами) ведет, как известно, к Pariser Platz (Парижской площади) — это площадь перед Бранденбургскими воротами. Именно здесь и стоял берлинский дом родителей Мейербера. Причем это сооружение (которого сейчас уже нет) отчасти формировало «во время оно» архитектурный облик целого города. Из всех крыш и

шпилей очень выделялся силуэт обсерватории: эта семья могла себе позволить такую пристройку для одного из сыновей, и ее купол почти в точности повторял очертания кафедрального собора Берлина. Именно из этой обсерватории брат нашего героя Вильгельм вел те наблюдения, благодаря которым ему удалось опубликовать первую в истории астрономии карту Луны, хотя он не был профессионалом-астрономом и делал это как любитель. Другой брат Мейербера стал драматургом, весьма известным в свое время.

Родители тоже были людьми небезызвестными. Дело в том, что дедушка Мейербера сделал себе одно из самых больших в Пруссии состояний на поставках сахара для доблестной армии короля Фридриха Великого. При том образцовом порядке и образцовой муштре он был первым, кто стал кормить этих замечательных солдат сахаром, за что ему отдельное спасибо. Отец Мейербера еще умножил это состояние, поскольку был главным, кто отвечал в тогдашней Пруссии за все лотереи — розыгрыши, бонусы, выигрышные займы и т. д.

Однако почему паспортные данные нашего героя, записанные при рождении, так сильно отличаются от имени, под которым он всем известен? Он ведь не Джакомо Мейербер по рождению, а Якоб Либман Бер. Никакого секрета здесь нет. Бер — это фамилия отца, Либман — фамилия матери, а «довесок» Мейер, добавленный к отцовской фамилии, чтобы, собственно, стать Мейербером, — это знак уважения к дедушке, которого так звали. А почему имя одного из трех библейских праотцев — Иаков — превратилось вдруг в Джакомо, в свой итальянский эквивалент?

Ответ можно найти там, где молодой Мейербер сделал свои первые шаги в творчестве и куда он специально для этого и отправился — в Венеции. Одна из первых венецианских партитур Мейербера называется *Любовные проделки Теолинды.* И она уже подписана итальянским именем Джакомо. Под этим именем Мейербер получает известность. В Венеции, работая с певцами, он овладевает неповторимым итальянским оперным стилем. Он легок в общении, коммуникабелен, очарователен, со всеми умеет ладить… Именно там он пишет по одной-две очаровательных партитуры в сезон, и они, как ни странно, идут с б***о***льшим успехом, чем современные им партитуры Россини. Мейербер «раскручивается» и набирает те обороты, на которых уже можно прибыть в Париж.

Однако попасть в Париж еще не значит покорить Париж. Мейербер выжидает. Очень хочется прославиться сразу, очень хочется сразу получать баснословные гонорары, ставиться на лучших площадках, но прежде надо выслушать мировые

премьеры многих тогдашних оперных бестселлеров — среди них *Немая из Портичи* (*Фенелла)* Обера, *Вильгельм Телль* Россини. И только через полтора года Мейербер пишет вещь, которая и переворачивает всю историю музыки XIX века, и его в одночасье делает олигархом.

Вечером 22 ноября 1831 года в Париже происходит событие, с которого отсчитывается новый огромный виток в этой самой истории музыки, — в Гранд-опера (в самом большом и дорогом театре мира!) не просто впервые показывают оперу Мейербера *Роберт-Дьявол*. В этот день и час рождается новый жанр — большая опера. Мы с вами, к сожалению, знаем его только по третьей, четвертой, пятой, хорошо если не седьмой воде на том киселе, который заварил Мейербер. Сейчас в репертуаре сохранились только отдельные партитуры Верди и Вагнера, которые выдержаны в этой традиции.

А что такое большая опера на самом деле? Она напоминает матрешку огромных размеров, где, по сути, сразу несколько шедевров и триумфов помещаются один в другом. Представьте себе матрешку размером с Гранд-опера. Первое и главное условие большой оперы — исторический сюжет: история подается как триумф костюмера, бутафора, декоратора и пиротехника. В драматургии это триумф рока — на сцене властвует судьба: люди постоянно попадают в не зависящие от них ситуации, и вы с напряженным вниманием вынуждены следить за тем, как они из них выпутаются. В исполнении это триумф вокальной школы, причем не какой-то одной национальной школы, а нового, если угодно, «международного» вокального искусства, собранного хитрым образом из певческих достижений разных стран и традиций. В постановке это, естественно, триумф всевозможных спецэффектов, которые по своей интенсивности и изобретательности сравнимы только с наиболее радикальным монтажом в теперешнем кино. И наконец «матрешки» должны помещаться внутри динамично развивающегося музыкального действия (уже не говоря о том, что в пяти актах обязательно должен быть и балет). Все это, по идее, не дает слушателю скучать ни минуты: от обаятельно леденящих душу арий самого черта до танцующих призраков в руинах монастыря.

Если следовать классическому определению большой оперы, которое на самом деле Мейербер же и воплотил в жизнь, то каждая такая партитура предъявляет к авторам целый букет гигантских требований. «Матрешка» должна каждый раз тянуть как минимум на Нобелевскую премию! Ну или хотя бы на *Фауста* Гёте. Что, между прочим, отчасти правда — вся эта история с норманнским герцогом Робертом и его ангельски чистой невестой

Изабеллой Мессинской по схеме действия действительно очень напоминает каркас гётевского *Фауста.* Не забудьте о кошмарной сделке с чертом, который в конце проваливается в подземелье. И самое главное, большая французская опера — это абсолютно все, что можно было собрать с музыкального, театрального и прочего мира в одном месте. Это самое дорогое зрелище, какое только мог видеть европеец XIX века.

Итак, большой оперы нет и не может быть без самых дорогих костюмов, самых бешеных колоратур, самого сочного звучания хора и оркестра, а еще — мистики и триллера. Почти пять лет Мейербер ждет, пока к этому все привыкнут, и только в 1836 году он угощает Париж настоящим французским «экстримом». В его следующей опере *Гугеноты* нереальная жертвенная любовь предстает на фоне реальной религиозной резни. Католики громят протестантов по принципу «бейте всех, Господь узнает своих», август 1572 года, Варфоломеевская ночь. Про любовь пишется каждая первая опера, но такого, как здесь, больше нет ни у кого. Это эксклюзив. После *Гугенотов* Мейербер абсолютный лидер, а его партитура — на долгие десятилетия козырной туз французской оперы. Хочется крыть, а нечем. Любопытный факт: именно *Гугеноты* стали первой оперой, которую в России транслировали в прямом радиоэфире непосредственно из театра. После чего один из очевидцев так прокомментировал качество эфирного звучания: «Гуги были все, ноты — ни одной».

Еще через несколько лет даже до прусского короля Фридриха Вильгельма IV дошло, что с этой новой силой, имя которой Джакомо Мейербер, уже пора вступать в переговоры. В 1842 году правительству Пруссии удается уговорить Джакомо Мейербера взять на себя обязанности генерал-музикдиректора в его родном городе Берлине. В этой должности Мейербер продержался всего четыре сезона. Еще бы, очень хлопотная работа — отвечать за всю музыку в государственном порядке и практически в министерском ранге. Он очень энергично берется за дело, ставит в Берлинской опере свою новую партитуру под названием *Лагерь в Силезии,* сразу имея в виду, что потом она будет очень выгодно продана в Париже и там поставлена под другим именем — *Северная звезда.* Кстати, в этом варианте опера интересна еще и тем, что в ней активно действует русский царь Петр I.

Однако едва ли не первое, чем ему пришлось заняться сразу, как только он появился в Берлине, — это организация музыкальных шествий. Заполнить музыкой огромные, продуваемые ветром пространства берлинских площадей — задача не из легких, но музыка даже в этом случае должна быть отменного качества.

В Берлине среди прочего Мейербер составляет, как раньше говорили, протекцию своему коллеге Рихарду Вагнеру, с которым он познакомился еще в Париже. Мейербер принимает к постановке и сам проводит премьеру его *Летучего голландца.* Будущее на сто процентов подтвердит, что ни одно доброе дело не остается безнаказанным.

Представьте себе факельное шествие в скверную погоду, которое сопровождают сто тридцать трубачей, исполняющих эксклюзивную, специально по такому поводу написанную музыку Джакомо Мейербера. Всепогодную музыку! Это, кстати, один из показателей мастерства композитора. Причем, музыка не всегда громкая, звучание очень разнообразное и эффектное. Всякий раз, когда кто-нибудь из членов прусской королевской фамилии женился или выходил замуж, а таких случаев в практике Мейербера в Берлине было как минимум четыре, его просили написать что-то новое. Мало этого — международное признание прусской культурной мощи и экспорт прусских культурных ценностей тоже были в сфере его ответственности. Когда в Париже отмечался, например, юбилей Фридриха Шиллера, кто отвечал за музыкальную красоту в мировых масштабах и опять же в масштабах пространств? Тоже Мейербер.

Написанный по случаю шиллеровского юбилея марш местами очень забавно перекликается с одним из самых громких шлягеров, принадлежащих перу этого композитора, — с Коронационным маршем из следующей оперы Джакомо Мейербера и его постоянного либреттиста Эжена Скриба *Пророк.* Она впервые появляется в Гранд-опера в 1849 году, и точно так же, как это было с *Робертом-Дьяволом,* Мейербер ставит точку, а может быть, и жирный крест на очередной французской революции. Восемнадцать лет назад это была июльская революция 1830 года, теперь это та история, про которую принято говорить, что «призрак бродит по Европе, призрак коммунизма». Оказывается, с помощью одной только музыки этот призрак можно изгнать, причем поганой метлой.

В центре внимания Мейербера вопрос о власти и самозванстве, взятый под самым неожиданным, самым острым углом зрения. Пророк — это Иоанн Лейденский, протестантский лжемессия. Он объявляет себя посланником небес, ведет за собой толпы, не моргнув глазом отрекается от собственной родной матери. Естественно, эти толпы доверившихся ему наивных людей он ведет в никуда — к краху, смерти, разоблачению и разочарованию. Но, оказывается, как олигарх большой оперы Джакомо Мейербер пользуется той свободой, которой не могут похвастаться ни политики, ни люди театра, ни люди искусства.

Только он имеет смелость с этой прославленной сцены сказать людям то, о чем они хотят поскорее забыть. И сказать так, чтобы они хорошо запомнили и самозванство, и власть, которая не имеет права ими управлять.

Наблюдая за кипучей деятельностью олигарха, очень многие в Европе думали, что Мейербер пишет непрерывно, не покладая рук, хотя на самом деле он сочинял одну оперу в среднем примерно раз в пять лет. Правда, в отличие от своих более плодовитых коллег, он никогда не делал холостых выстрелов.

Мейербер никогда никуда не спешил и поэтому везде успел. Он не сразу научился добиваться не только ошеломляющего, но, главное, стабильного успеха, так искусно маскируя пружины и драматического, и музыкального действия, чтобы они мощнейшим образом работали, но при этом оставались невидимыми, а главное, бесшумными. Но ведь удержать этот ошеломляющий успех в большой опере — в этой безумно конкурентной среде, где Мейербер, собственно, и является олигархом, гораздо труднее. Он это сумел сделать. И здесь начинаются речи завистников, наделявших Мейербера полным набором демонических черт: «Ах, боже мой, Мейербер покупал свой успех». Отчасти это не лишено оснований, но вы сумейте так правильно потратить деньги, что отпущены на покупку успеха.

Высоты рекламных технологий, до которых добрался Мейербер, и поныне доступны далеко не всем. Например, очень просто нанять массовку, которая будет приходить на ваши спектакли, бешено аплодировать в некоторых местах и орать: «Браво! Браво!» — и в подавляющем большинстве оперных театров так и делают. Это дешево. Вы сумейте нанять людей, которые будут приходить на сочинения ваших конкурентов… поспать. Мейербер именно это и придумал. А в особых, пиковых ситуациях, когда кому-то надо было особенно ясно показать, кто в доме хозяин, сам олигарх приходил в Гранд-опера, располагался уютно в кресле и… спал. Когда публика слишком громко аплодировала, он недоуменно открывал глаза и вновь…

Есть и композиторы, и олигархи, которые скандалят на бумаге и заикаются на площадях. Мейербер явно к их числу не относился. Все, кто наблюдал, как он дирижирует, в один голос говорили, что Мейербер превосходнейший капельмейстер. Он очень ловко и легко управлял оркестром, однако сам считал, что в дирижеры абсолютно не годится, и объяснял это примерно так: «Я не обладаю той долей грубости, которая нужна для этой работы. Я не могу, не хочу поступать так резко и решительно, как это необходимо при доведении до совершенства и разучивании музыкальных произведений». И хотя Мейербер даже говорил, что

от репетиций он становится больным, плохо себя чувствует, в начале весны 1864 года по Парижу поползли слухи, что сам Джакомо Мейербер приступил к репетициям в Гранд-опера своей новой оперы *Африканка* о знаменитом португальском мореплавателе Васко да Гама. И 2 мая прямо во время одной из репетиций Мейербер умирает. Поскольку хоронили его на родине, в Берлине, то прощаться с ним на Северный вокзал Парижа пришел практически весь город. Некоторые говорили, что там была вся Франция: от главного раввина до последнего студента-безбилетника.

В случае с Джакомо Мейербером знаменитая успокоительная фраза о том, что история все расставит по своим местам, звучит не более чем досадной нелепостью. Да, история дама капризная, но очень часто она все расставляет по тем местам, на которые ей указывают. Ведь дело в том, что после смерти олигарха его творчеством, его славой очень плотно занялось творческое объединение «Зависть» во главе с Рихардом Вагнером. Мы оставляем в стороне личные мотивы и намеренно не будем цитировать те гнусности, что Вагнер пишет о Мейербере в своей позорной брошюре *Еврейство в музыке.* Тут все гораздо серьезнее. Дело в том, что для поколений правоверных вагнерианцев в XX столетии были категорически неприемлемы две главные идеи, два главных источника энергии, от которых питается вся музыка Джакомо Мейербера. Это идея космополитизма — мира без границ — и идея терпимости или, как теперь говорят, толерантности. Они считали, что искусство хорошо только тогда, когда оно национально, а терпимости они противопоставляли национальную непримиримость, как и все остальные виды непримиримости. Но несмотря на то, что партитуры Мейербера жгли, выкорчевывали, снимали с репертуара, тот факт, что возрождение этого композитора в XXI веке уже происходит и оно неизбежно, говорит сам за себя. Мейербер возвращается не как олигарх, а как умный, тонкий, находчивый музыкальный историк и романист. И в этом его сила. Здесь уже не поспоришь. Даже при очень большом желании все уточнять.

Антонио Сальери
Семь смертных грехов

Ты, Моцарт, бог, —
и сам того не знаешь.
Я знаю…

(приписывается Антонио Сальери)

18 августа 1750 года в итальянском городе Леньяго родились одновременно два персонажа: один из реальной истории музыки, а другой — из маленькой трагедии Александра Пушкина. По роковому стечению обстоятельств они до сих пор носят одно и то же имя: Антонио Сальери. И вот уже скоро два века, как один пытается доказать другому, что это совпадение не имеет к правде никакого отношения, и практически безуспешно. Для читающей и не читающей публики эти два Сальери так и остаются своего рода «сиамскими близнецами», хотя один из них просто случайно присвоил себе имя другого и под ним самостоятельно разгуливает по галерее мифов, придуманных человечеством. А другой — настоящий — лежит себе неподвижно в архиве и лишь иногда извлекается оттуда по разным официально-юбилейным поводам. Вроде открытия, после очередного затяжного ремонта, знаменитого миланского театра Ла Скала. По традиции здесь ставится опера Сальери *Узнанная Европа*, поскольку именно с нее театр начал свою деятельность 3 августа 1778 года. И, кстати,

стоит подняться занавесу, как все сразу забывают про проблемы с репутацией автора, всю недобрую память отшибает внезапно и радикально, а спектакль идет с обычным бодрым блеском, как ни в чем не бывало… Европа — отличная опера, как и остальные почти сорок, принадлежащих тому же перу! Только кто их слышал, эти названия, — не говоря уже о самих партитурах?..

Давно и не нами замечено, что Пушкину для изготовления мифа о «светлом гении» нужен был некий набор фактов и имен. Вот он и воспользовался заурядной газетной уткой, в которой фигурировали имена Моцарта и Сальери, чтобы их устами рассказать (впервые по-русски!) историю про очередного Орфея в аду, а вернее — про борьбу златокудрого музыкального бога с самодельным музыкальным чертом-отравителем. К тому времени ни «ангела», ни «дьявола» уже не было в живых, сраму мифические персонажи не имут, так что эксперимент с первой же попытки удался.

Пушкинский Сальери демонстрирует публике не только все семь смертных грехов в одном флаконе, но в добавление к ним еще и удивительным образом совмещает полную творческую импотенцию с высшей квалификацией эксперта по шедеврам музыкального искусства и кровожадностью сказочного дракона. К содержанию газетной утки мы еще вернемся чуть ниже, но согласитесь — если бы один драматический герой не отравил другого, а, например, предательски заколол его или огрел поленом из-за угла, в мифе это ровным счетом ничего бы не изменило. Другое дело, что если бы Моцарт остался жив, то вот тогда все действительно пошло бы прахом: раз «черный завистник» не готов на уголовное преступление из зависти, то выходит — и завидовать нечему, «златокудрый ангел» осыпается прямо в корзину для бумаг. То есть Моцарт, чтобы сделаться Моцартом, в любом случае был обязан ритуально умереть, а пара ему — «убийца», — стало быть, нашелся сам собой, хотя это мог быть любой другой человек.

Принято считать, что обвинения ритуального характера — не для нормального суда присяжных, особенно когда один к одному стоят все семь смертных грехов в классической библейской терминологии. Поэтому нечего и говорить о том, чтобы бедного обвиняемого оправдать, — привлечение к суду в нашем случае служит гарантией того, что Сальери будет снова пожизненно осужден. Но формально процедуру рассмотрения его дела мы должны запустить — а то человек практически уже два столетия «сидит», о нем начали забывать и вспоминают лишь ради юбилейных дат. Давайте, имея в виду известный перечень смертных грехов, бегло познакомимся с той цепью событий, в

результате которых Пушкин получил в руки «сырье» для своей маленькой трагедии.

«Лень». Итальянский сирота, хваткий провинциал, случайно нашедший себе покровителя в лице одного высокопоставленного и великодушного придворного музыканта из Вены и потому с шестнадцати лет активно работавший в имперской столице, начал с того, что — в отличие от многих своих коллег — не погнушался самой черной и сомнительной работенкой. Он служил капельмейстером в Итальянском департаменте Венской оперы, не отказывался ни от каких спектаклей — и пользовался среди певцов репутацией «удобной подставки под голос»: всегда ждал, никогда не забегал вперед, чутко аккомпанировал и аккуратно разучивал чужие арии с капризными премьерами и примадоннами. Можно было спокойно заниматься этим всю жизнь, но тогда бы классический «трудоголик» Сальери в историю вообще не попал, даже с черного хода…

Первый самостоятельный и явно успешный шаг в его творческой деятельности — это то, что принято называть либо «мистификацией», либо «трудом музыкального негра». Довольно пожилой уже «реформатор» оперного искусства Кристоф Виллибальд Глюк не смог в срок справиться с заказом из Парижа на оперу *Данаиды* — и передал работу молодому итальянцу Антонио Сальери. Сальери наняли с условием, что опера сначала пойдет не под его, Сальери, именем, а под именем нанимателя. Потом же, если не провалится, — будет считаться написанной под чутким глюковским руководством. Шантаж? Нет, просто шанс, какой выпадает не каждый день.

Сальери согласился, не имея выбора, но когда дело открылось, это дало ему старт для куда более успешной карьеры, где было все — от громовых триумфов и полного иконостаса австрийских орденов за придворную службу до смерти в сумасшедшем доме. Не было только одного: лени. Плодовитость и находчивость композитора Сальери были широко известны, и мучаться в поисках нужной музыкальной фразы ему никогда не приходилось. Несмотря на то что одна из первых его комических опер, *Трактирщица* по пьесе венецианца Карло Гольдони, не сходила со сцен Австро-Венгрии лет сорок кряду, — он писал по две-три новых оперы в год и успевал еще при этом выполнять высочайшие заказы на мессы, хвалебные Те Деумы и прочий католический официоз. Причем именно Сальери установил в этом деле некоторые стандарты качества и вкуса. Его справедливо считают основоположником нового для тогдашнего церковного обихода стиля духовной музыки, где вместо нагромождений сложного многоголосия, в котором голоса хора как бы

«перебивают» друг друга, звучит простая и певучая тема в ажурной «оплетке» сопровождающих ее оркестровых украшений. Моцарта в конце его жизни просили писать для церквей именно так, как Сальери приучил коллег-композиторов: чтобы нотам было тесно, а голосам просторно.

«Гордыня». С 1788 года Сальери, написавший к тому времени горы оперной продукции и известный всей Вене, получает пост первого капельмейстера Императорского двора. Оклад и чин, на который претендовали многие местные музыканты, а в их числе, разумеется, и «златокудрый ангел» Моцарт, достался инородцу, выскочке и человеку, говорившему на официальном языке Империи не очень бегло, с заметным акцентом! Не слишком удачные попытки отца Моцарта, зальцбургского скрипача Леопольда Моцарта, и его влиятельных венских друзей интриговать против итальянцев, надавливая на мозоль национальной гордости, на суть дела повлияли мало. Хотя именно с их нелегкой руки была пущена в оборот та песня, которая называется «ксенофобия» и хотя не имеет готовых слов, но поется на любом языке с удивительной легкостью и подхватывается сразу всеми, кому неймется обсудить тему «понаехали тут, понимаешь…». Эта народная забава оказалась и в золотые времена великой неделимой империи ничуть не менее популярна, чем сегодня, увы… Но несмотря на все усилия сделать Сальери в глазах публики «засланным из Италии казачком», капельмейстерская (то есть — дирижерская и организаторская) работа синьора Сальери продолжалась в общей сложности более сорока лет, из них ровно тридцать пять — в должности главного музыкального эксперта двора, причем маэстро пересидел трех императоров.

Кстати, ответ на вполне логичный вопрос, почему же, собственно, австрийский двор и правящая династия так долго держали именно Сальери в качестве главного лица, с которого можно спросить за все, что делается у них по музыкальной части, может сильно разочаровать многих теперешних карьеристов. Его хлопотная мундирная должность — вовсе не то место, которое «красит человека», скорее совсем наоборот. «Административный ресурс» тех властителей распространялся не дальше их собственных резиденций, и имя господину капельмейстеру сделал вовсе не двор. Хотя порой факты говорят и о том, что этот ресурс мог повлиять на судьбу той или иной музыки довольно неожиданным образом. Подтверждением этому служит знаменитый случай в придворной опере, когда кайзер Иосиф II случайно зевнул в четвертом акте оперы Моцарта по комедии Бомарше *Свадьба Фигаро*. Слишком много глаз следили за

реакцией первого лица на происходящее, и потому слишком многие ладони сочли нужным воздержаться от оваций… Что касается синьора Сальери, то венскому двору было принципиально важно, что с ними работает автор, имеющий наибольший успех за пределами двора и, что еще важнее, умеющий этого успеха не терять. Автор, у которого к двадцати семи годам театры Дрездена, Мангейма, Копенгагена и еще полудюжины европейских городов наперебой просили партитуры его новых и уже обкатанных опер. Автор, которого на любых условиях звали перебраться в Стокгольм, а он хотя и охотно отсылал всем ноты, но из Вены не уезжал, а продолжал работать не покладая рук.

Музыкальная служба и постановка дела на придворной оперной и концертной сцене всегда считались гордостью Вены и предметом зависти многих не менее сильных монархов Европы. На вершине славы и почета 73-летнему действительному статскому советнику Сальери оформили персональную пенсию с полным сохранением придворного жалованья после одного чрезвычайно странного происшествия, случившегося с ним в 1823 году и получившего слишком широкую огласку ввиду уникальности события.

«Гнев». Самый искусный царедворец и знаток «коридоров музыкальной власти» (уже не говоря о композиционных правилах венской классической школы, которые он, собственно, и доводил до их окончательного, теперешнего вида), маэстро Антонио Сальери вдруг «занемог». Проще говоря, он неожиданно для всех порезал себе вены бритвой, и только чистая случайность спасла его от смерти вследствие чрезмерной кровопотери.

За что можно было так на себя прогневаться? Ответ нам неизвестен, поскольку никто не получил никаких вразумительных объяснений от пациента Сальери, ставшего «персональным пенсионером в смирительной рубашке». Его поместили в особую палату в доме для умалишенных под присмотр опытных врачей и санитаров, где он тихо скончался в мае 1825 года — ровно через год после премьеры последней, Девятой симфонии Бетховена, который не только брал у Сальери уроки, но и с максимально возможным пиететом посвятил учителю свои первые три скрипичные сонаты. Прийти на премьеру симфонии ученика и послушать *Оду к радости* ему уже не удалось.

Хотя заметим не ради красного словца, что для Сальери уроки с Бетховеном, консультации или его просьбы о помощи — назвать ведь можно как угодно, суть одна — продолжались около… двадцати лет! Почти с момента приезда Бетховена в Вену и до десятых годов нового, XIX столетия. Это вовсе не тот случай,

когда какого-нибудь даровитого юношу готовят к экзамену на звание «свободного художника», быстро благословляют и отпускают вольно творить. В вопросах вокального письма (а заодно и в делах «правильной» вокальной педагогики, что всегда было очень болезненной точкой соприкосновения немецкой и итальянской традиций) последнее слово оставалось практически всегда именно за Антонио Сальери.

«Чревоугодие». «Похоть». Из пары пушкинских реплик вроде: «Обед хороший, славное вино…» или: «Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?» хорошо виден не только гурман, но и узнаваемый «надувной демон-искуситель». Между тем реальный Сальери описывается теми, кто его видел и даже говорил с ним, как человек маленького роста с приветливой улыбкой, большой педант по части костюма, который не блистал дорогими или вычурными деталями, но как раз этим весьма эффектно выделялся из среды придворных «павлинов». Его внешние характеристики просты и типичны: элегантный, подтянутый итальянец, почти Челентано, только в парике и безупречно выбритый. Отменный семьянин, отец семерых дочерей. Его анкетные добродетели не нуждаются в прославлении.

Однако есть одно английское выражение, описывающее карьерные амбиции творческих работников: a lust for fame — похоть к славе. Тот, кто не имеет этого смертного греха, рискует никогда не попасть на страницы газет. Но надо признать, что наибольшую славу Антонио Сальери снискал не как композитор и не как капельмейстер или организатор, а как персонаж истории, рассказанной репортерам венских газет двумя санитарами той самой психиатрической больницы, где он находился на излечении в последние два года жизни.

История состояла в том, что санитары объяснили странности поведения заслуженного маэстро — правда, с его собственных слов, никем и ничем не подтвержденных, — угрызениями совести по поводу смерти одного из музыкантов, давно работавшего вместе с ним при дворе. К тому моменту далеко не все читатели венских газет могли хорошенько припомнить, кто такой Вольфганг Амадей Моцарт, но сообщенные санитарами факты совпали.

Действительно, в конце 1791 года, за тридцать два года до попытки самоубийства, предпринятой Сальери, его коллега и подчиненный неожиданно умер. Предполагали, что от острого артрита или от пьянства. Никто, кроме тех двух санитаров, не слышал самооговора Сальери, но этого оказалось довольно, чтобы тема начала широко обсуждаться в печати и в салонах, где, собственно говоря, один венский острослов и поставил в шутку

тот самый «пушкинский» вопрос о совместимости гения со злодейством.

Общественное мнение было явно на стороне отставного капельмейстера, все сходились в том, что «болтают и пишут всякое, одним словом — свободная пресса!..» Последствия этой всенародной славы для репутации Сальери хорошо известны.

«Скупость». Видимо, из-за чрезмерно высокого жалованья на венской придворной должности наш «дьявол во плоти» занимался с учениками почти всегда бесплатно и удовлетворял свою скупость исключительно тем, чтобы коллекционировать их численно и качественно. Биографы отмечают его «старорежимный», несколько авторитарный стиль преподавания, но признают и добротность его мет***о***ды в смысле опоры на логику и простые правила красоты и вкуса. Кроме Бетховена (и еще примерно полутора сот крепких профессионалов) из будущих знаменитостей у него брали уроки гармонии и контрапункта король песен Франц Шуберт, поставщик австрийских салонных шлягеров Иоганн Непомук Гуммель, будущий виртуозный владыка рояля Франц Лист и даже… сын покойного «неудачника» Моцарта Франц Ксавер. Последнему Сальери лично выдал рекомендательные письма к другим учителям — как человеку, вполне способному достичь в искусстве сочинения музыки тех же высот, до которых дошел его отец. Такой коллекцией учеников вряд ли может похвастаться любой из профессоров, чьи имена сохранила история музыки.

«Зависть». Наконец-то! Вот она, неубиенная козырная карта любителей мифов. Как же может «Сальери гордый» быть «завистником презренным»? Моцарт впервые столкнулся с искушенным в сочинении опер итальянцем в середине 1780-х годов, когда имела место одна курьезная премьера в Придворном венском театре. В один вечер шли два одноактных комических представления с музыкой на один и тот же, «производственный», сюжет. Действие происходило за кулисами театра, где две оперные актрисы отчаянно ссорились из-за распределения ролей в новом спектакле. И там и там дамы хотят переспорить друг друга певческой виртуозностью. В обоих случаях их мирит ловкий импресарио, проявляя недюжинные дипломатические способности. Разница была только в том, что зингшпиль *Директор театра* (немецкая опера с разговорными диалогами) был сочинен Моцартом и не имел успеха, а маленькая итальянская опера *Сначала музыка, потом слова!* лишь подтвердила, что его соперник Сальери гораздо лучше умеет угождать вкусам публики: всем очень понравилось, даже Моцарту. Так что реальному Антонио Сальери приходится быть объектом зависти со стороны

коллег, особенно Моцарта, которому постоянно не везло именно там, где везло Сальери.

Во всех справочниках и именных словарях музыкантов рубежа XVIII–XIX веков Сальери указан как «гордость и украшение европейского оперного искусства, мастерски владеющий правдивостью музыкального выражения, умением подчеркнуть и выявить страстные акценты оперной риторики». Моцарта там или нет вовсе, или он указан как автор не слишком удачных подражаний итальянским комедиям, таких как *Свадьба Фигаро* или *Дон Джованни.* Чему тут завидовать?

Во всем, что касается инструментальной музыки, Сальери открыто признавал первенство за своим коллегой Моцартом, а сам про себя неоднократно говорил, что ему в этом ремесле не хватает практики, поэтому квартеты или сонаты он писать вовсе не берется, а клавирные концерты пишет только для великосветских дам, которые его очень об этом просят.

И последний вопрос: кто был первым исполнителем знаменитой теперь повсеместно Сороковой, или соль-минорной, симфонии Моцарта? Известно, что это одна из немногих его вещей, которые при жизни автора прозвучали в хорошем исполнении и были благосклонно приняты. Ответ: именно Антонио Сальери и был тем дирижером, который смог достойно и качественно познакомить венцев с этой партитурой. Только один раз, но так, что этого надолго хватило для посмертной славы симфонии в будущем.

Нужны ли еще комментарии по поводу зависти? Нужны. Вывод из приведенных фактов очевиден. Для того чтобы не попасть в столь крупную «переделку» после смерти, Сальери должен был все делать наоборот: лениться, гневаться (на других, а не на себя!), ссориться с коллегами, не давать никому уроков, не разговаривать с санитарами в больнице, не сходить с ума, а главное — мучительно завидовать всем, с кем встречался. Тогда бы никто не заподозрил его в мифической уголовщине. Но, с другой стороны, если знать, что в прикупе лежит, то нет смысла и сдавать карты…

Подробностей, касающихся реальных — и очень необычных — черт характера, манеры письма и жизненных ситуаций, в которые попадал живой Антонио Сальери, еще очень и очень много. Начиная с его оригинальной привычки тайком приходить на свои премьеры и сидеть на галерке, прислушиваясь к каждой реплике своих слушателей («конъюнктурщик!»), и заканчивая его любимым местом в Вене, где росли три очень красивых дерева и где он подолгу мог проводить время один. Для него это был лучший отдых от постоянного, напряженного труда и общения с

огромным количеством важных и неважных людей («сентиментальный мизантроп!»). А когда ураган вырвал деревья с корнем, маэстро ужасно горевал… Но что толку все это вспоминать, когда почти любой «нормальный» современный человек без запинки и с ходу ответит на любой вопрос об этом композиторе примерно следующее: да, конечно, мы отлично знаем, что он ни в чем не виноват и что он очень хороший, — но ведь он не гений… И это — идиотское в принципе — суждение есть не чье-то недомыслие, не «узковзглядность», а готовые, вполне созревшие (если не сказать «изрядно перезревшие») плоды того «просвещения», которому — как раз на примере Антонио Сальери! — интенсивно подвергали европейскую и мировую публику в последние пару столетий. В результате чего история о семи смертных грехах оборачивается одним-единственным беспомощным вопросом, на который ни у кого нет однозначного ответа: так почему же все это случилось именно с ним?.. Что ж не исключено, что существует информация, которая поможет когда-нибудь ответить и на этот вопрос.

Вольфганг Амадей Моцарт «Светлый гений» из материала заказчика

В этой истории нас ждут не букеты восхищенных или разоблачительных слов, не просветительские усилия, а только версии, предположения и расхождения между ними, которые, собственно говоря, и являются фактами истории музыки.

Говорят, что свойство гения — загадывать человечеству загадки, которые и много лет после его смерти все пытаются разгадать. Мы попробуем подступиться к одной из таких загадок, а вернее — хотя бы разобраться в том, как же она загадана.

Речь идет о загадке смерти Вольфганга Амадея Моцарта. Но прежде чем отправиться на место происшествия, нам необходимо сразу оговорить две вещи: во-первых, ядом Моцарта никто не травил, он умер естественной смертью. Это вполне доказанный медицинский факт, и все разговоры о злодее-отравителе являются чистейшей клеветой — здесь просто не о чем говорить. Второе: Моцарт, который сочиняет Реквием для себя и боится смерти, — это тоже образ художественный, это некие слова, которые красиво звучат, но когда вы начинаете проверять, соответствуют ли они хоть какой-то реальности, то проверка тут требуется большая и тщательная. И еще о словах, которые требуют проверки: любой венский экскурсовод обязательно расскажет вам, что в Вене с Моцартом связано очень многое, его здесь хорошо знают и любят. Но Моцарт, скажут вам, умер в Вене в нищете, как бродяга. В этом городе у него нет ни дома, ни могилы…

Между тем у Моцарта в Вене была работа, и какая! За четыре года до смерти, в 1787 году, его назначают на не совсем

понятную, почти ни к чему не обязывающую, но все-таки должность. Придворный композитор Его Величества. Это меньше, чем капельмейстер, и звучит не очень серьезно для тех, кто разбирается в придворной субординации и следит за тем, кто в силе, кто в опале. Хотя для обывателя должность выглядит очень «кудряво» — гораздо лучше, чем, например, «подростковая», пажеская должность поэта Пушкина при дворе российского императора Николая.

На самом деле у Моцарта нет четких обязанностей, его просто иногда спрашивают: не готов ли он что-нибудь сочинить по вкусу Его Величества, а он говорит, что готов. За это — оклад 800 гульденов в год, что очень много. Однако Моцарту постоянно не хватает денег. Какие меры он предпринимает, чтобы подзаработать? В соборе Св. Стефана (это кафедральный собор Вены) по воскресеньям и праздникам Моцарт исполняет обязанности третьего капельмейстера. По тогдашним понятиям это практически соответствует подмастерью, однако все равно это некоторый престиж и опять же заработок, но и этого не хватает. Тогда как быть?

Как в свое время портному заказывали новое платье для каждого бала или праздника, так и для каждого оперного бенефиса какой-нибудь певицы во времена Моцарта заказывали отдельную выходную арию. При этом неважно, какая идет опера, какого композитора и какая там музыка. Моцарт написал довольно много таких штучных заказных арий (они называются еще концертными, или «вставными»). За это ему тоже что-то платили.

Удивительно, но факт: для грандиозного органа собора Св. Стефана Моцарт специально не сочинил ни одной ноты, но зато у него есть заказы на органную музыку от… часовщиков. В каталоге барона Людвига фон Кёхеля эти сочинения помечены номерами 594 и 608. Это музыка для механического органа в часах, попросту — для музыкальной шкатулки. Часовщики просили сочинить что-то оригинальное, чего ни у кого нет и что можно было бы награвировать на валике шкатулки. Конечно, потом упрекали, что получилось слишком длинно. Моцарт и в это вкладывал свой талант и что-то за это получал.

Как заметил итальянский историк Пьеро Бускароли, вот тот хлеб бедняка, к которому нас с вами приучили постоянными трогательными рассказами о смерти Моцарта в нищете и безвестности. Этому хлебу бедняка в принципе могли бы позавидовать очень многие серьезные состоятельные люди. Так почему же при таких заработках Моцарту все время катастрофически не хватает денег? Причем не хватает настолько,

что он постоянно их одалживает. И когда он подписывает свои долговые обязательства (векселя), то очень часто прибавляет там титулы, которые ему на самом деле не принадлежат.

Вот конкретный случай: Франц Хофдемель, тоже работавший при венском дворе, зарабатывал, кстати, ровно вдвое меньше Моцарта (400 гульденов в год) и состоял при библиотеке. У него Моцарт одалживает 100 гульденов, поскольку деньги были очень нужны на поездку в Пруссию, в Берлин, и при этом подписывается: «Капельмейстер на действительной императорской королевской службе Вольфганг Амадей Моцарт». Хофдемель был человек дотошный, он навел дополнительные справки. Этот титул в действительности Моцарту не принадлежал, Моцарт не был капельмейстером на действительной императорской королевской службе, и поэтому вексель Хофдемель опротестовал. Но это только первое соприкосновение этих двух людей, в нашей истории они еще встретятся.

В последний год жизни у Моцарта было двое учеников, жене он говорил, что намерен довести их число до восьми и таким способом поправить финансовые дела семьи. Но тут есть одна тонкость: все знакомые и друзья Моцарта отлично знали, что он дает уроки только тем дамам, в которых влюблен. Учеников-мужчин у Моцарта было всего двое-трое, да и то в последние годы. Это, например, Франц Ксавер Зюсмайр (тот человек, который потом допишет за Моцарта Реквием — заупокойную мессу). Надо сказать, что все ученицы были дамами весьма и весьма привлекательными. Поэтому понятно, что ожидаемые доходы от уроков в итоге оборачивались убытками, а никак не заработками. Вообще, мы ведь не обязаны брать на веру то, что отношения Моцарта с женой были идеальными.

Они на самом деле описываются несколькими простыми и сухими фактами. Например, посмертную маску Моцарта, как вещь некрасивую и никому не нужную, Констанца практически сразу выкинула в мусорное ведро. Она не была на похоронах мужа, и вообще само кладбище Св. Марка, где Моцарт, как и положено по муниципальному венскому закону от 1784 года, был похоронен в общей могиле (потому что отдельная могила полагалась только лицам выдающимся), — это кладбище она нашла возможным посетить впервые только семнадцать лет спустя после смерти мужа. Зато практически сразу, через год-другой, она начала ездить по гастролям, причем это были очень приятные туры в Северную Германию и в разные другие места, где она на правах вдовы пела даже некоторые моцартовские арии и получала повышенный гонорар. Опять же на правах вдовы она

очень скоро стала публиковать под именем Моцарта некоторые чужие сочинения, мужу ее не принадлежавшие. И композитор Эберль, например, специально предостерегал в газетных публикациях от такого рода изданий: «Господа, остерегайтесь подделок»…

То есть если в доме у Моцартов и была идиллия, то никакими фактами это не подтверждается, а подтверждаются совсем другие вещи.

Ровно на следующий день после того, как Моцарт по неизвестным причинам умер, произошло событие, которое все, кто что-то рассказывал о его жизни и смерти, очень долго пытались скрыть и сделать вид, что оно никакого отношения к смерти Моцарта не имеет. В маленьком, но довольно длинном переулке, который находится в квартале от собора Св. Стефана, на Грюнангергассе, случилось следующее.

6 декабря 1791 года, около трех часов пополудни, за одной из дверей соседи услышали очень сильный шум. Они начали стучать в дверь, никто очень долго не открывал, потом дверь высадили. А там — картина, которая удивила даже очень опытных криминалистов венской полиции. В луже крови лежит мертвый Франц Хофдемель, тот самый, который ссужал Моцарту 100 гульденов на поездку в Берлин. Рядом с ним — с многочисленными колотыми ранами, но живая — лежит его жена Мария Магдалена Хофдемель. В ходе дознания выяснилась предыстория этой кровавой драмы. Видимо, Мария Магдалена выразила несколько больше, чем требуют приличия, сочувствия и огорчения по поводу смерти Моцарта (известие пришло накануне ночью), и вслед за этим супруг стал резать свою жену ножом. Причем Хофдемель решил, что она мертва, и покончил с собой…

В этой истории есть одна существенная деталь: Мария Магдалена Хофдемель была последней и любимой ученицей Моцарта. Более того, именно для нее Моцарт написал си-бемоль-мажорный Фортепианный концерт, который барон Людвиг фон Кёхель занес в свой каталог под номером 595. Это последний, как оказалось, фортепианный концерт Моцарта, Двадцать седьмой в современной нумерации. Именно с ее именем — и с ее руками — непосредственно связана эта музыка. Можно, конечно, долго искать в ней мистические предчувствия смерти, но тогда придется сделать вид, что никакой Марии Магдалены Хофдемель на свете вообще не было, и совершенно непонятно, зачем Моцарт все это писал. Кстати, еще одна любопытная деталь: лет примерно пятнадцать спустя после этих загадочных событий Людвиг ван Бетховен отказался играть в присутствии Марии Магдалены Хофдемель, как он говорил, «…из-за той истории с

Моцартом». Стало быть, классик был в курсе дела…

Еще два очень важных «свидетельских показания», которые конечно, являются мощнейшими ориентирами для всех, кого интересует загадка смерти Моцарта. Первое: Моцарт боялся смерти, боялся, что его отравят, и второе: он стал бояться «черного человека», заказавшего ему Реквием, и решил, что пишет эту заупокойную мессу для самого себя. Все это слышали, все это знают по тысячам разных пересказов, а откуда это известно? Так, выясняется, что единственным источником информации, который абсолютно невозможно перепроверить, в данном случае служит Констанца Моцарт, жена. Это ей якобы в приватном разговоре — во время некоей прогулки по Пратеру (а это венский ЦПКиО, как в те далекие времена, так и теперь — легкомысленное место для столь серьезных признаний) Моцарт сообщил, что он боится отравления, «черного человека», Реквиема. Больше никто ничего об этом не говорит. Все люди — а их было очень много, — с кем Моцарт общался в последние месяцы жизни, никаких подобных страхов за ним не замечали. Та «артподготовка» к смерти, которая ведется именно через эти сообщения Констанцы о моцартовских страхах, на самом деле является фальсификацией — уже хотя бы потому, что все выдается за истину задним числом. И не подтверждается никаким независимым источником. Для всех, кто Моцарта знал, было очевидно, что его смерть — это внезапное и случайное событие. Так кому верить?

Итак, вопрос, который неизбежно должен был возникнуть в ходе любого расследования, а тем более нашего: кто же «сделал» Вольфганга Амадея Моцарта? Кто подогнал жизнь и особенно смерть человека под мировые стандарты непризнанного гения? При том, что, конечно, ни жизнь, ни смерть этого человека никаким стандартам не соответствовали — все это надо было чистить и выправлять. Так кто же это сделал?

Как выяснилось, продюсеров у моцартовской легенды два. Первый, разумеется, — Констанца. У нее сложно с фамилиями: «урожденная Вебер, вдова Ниссен и бывшая вдова Моцарт» — так она писала в официальных документах. И при этом второй ее муж был биографом первого. Сами понимаете, что возможность вписать в историю задним числом многие вещи у такой дамы практически неограниченная. Но у той же самой легенды был и более важный продюсер, по сравнению с ним вдовушка — просто «ассистент режиссера на побегушках». Это один из влиятельнейших покровителей Моцарта при венском дворе барон Готфрид ван Свитен — главный придворный библиотекарь венского двора. Его фигура наряду с другими очень важными

персонами украшает помпезный памятник императрицы Марии Терезии в Вене.

Еще одна существенная для нашего расследования деталь. Три последних, так называемых «королевских», струнных квартета Моцарта никогда бы не появились, если бы не берлинские связи Готфрида ван Свитена. Именно ван Свитен сделал так, что Моцарту удалось, как говорится, «перескочить» очередь за заказами. Дело в том, что прусский король Фридрих Вильгельм II (он играл на виолончели) заказывал композиторам сочинения, и за этими заказами стояла, естественно, длинная очередь. И чтобы Моцарт получил заказ вне очереди, очень постарался именно Готфрид ван Свитен. Правда, Моцарт успел написать из шести заказанных ему квартетов только три.

Готфрид ван Свитен совершенно искренне считал Моцарта самым лучшим и самым талантливым музыкантом всех времен и народов. Больше того, он умел это очень здорово и внятно объяснить другим. И на самом деле едва ли не половина комплиментов Моцарту как гению, которые потом разойдутся по книгам, исследованиям, эссе, биографиям, именно бароном и придумана. Например, скорее всего, ван Свитену принадлежат слова, которые мы знаем как слова Чайковского о Моцарте: «Моцарт есть высшая кульминационная точка, до которой красота досягала в сфере музыки…» Для себя же Готфрид ван Свитен предусмотрел должность еще более интересную — своего рода «литературный редактор» жизни и поступков своего протеже.

Утопия? Нереальные амбиции? Не без этого… Ведь на самом деле контролировать такого человека, как Моцарт, абсолютно нереально, и ван Свитен, будучи лицом высокопоставленным и очень занятым, этим заниматься не мог. Но предстать в глазах потомков как человек, который направляет шаги гения, — что может быть более лестным и почетным? Именно ван Свитен взял на себя хлопоты и расходы по организации моцартовских похорон. А что гения-то в итоге похоронили «по третьему разряду», то есть в общей могиле еще с десятком примерно других покойников, это объясняется очень просто.

По удивительному совпадению, именно в день смерти Моцарта, 5 декабря 1791 года, у ван Свитена случились крупные неприятности на работе. Он был не только главным библиотекарем, но занимал еще и другой пост (на этаж выше министерского, между прочим!) — председатель Австро-Венгерской имперской комиссии по вопросам образования. (Поэтому он на памятнике Марии Терезии и остался.) 5 декабря ван Свитен в одночасье полетел со всех своих постов. Поэтому, кстати, и была придумана легенда о якобы разразившейся в день

похорон Моцарта безумной снежной буре, отчего никто не смог попасть на кладбище. На самом деле, по сводкам венского метеобюро, погода стояла обыкновенная для этого времени года, — промозглая, но тихая…

Приходится вновь и вновь возвращаться к тому же вопросу: почему в городе, где так вольготно и хорошо чувствуют себя памятники, реальный, живой Вольфганг Амадей Моцарт оказывается в положении никому не нужного бомжа? У него нет ни дома (его последняя квартира не сохранилась, нет даже фундамента того дома), ни могилы, ни сколько-нибудь достоверного медицинского заключения о причинах смерти. Существует только колоссальный разброс мнений, версий и предположений о причинах его смерти. Крайние точки этих суждений весьма любопытны.

С одной стороны, выдвигается параноидальная теория мирового заговора: темные силы — то ли масоны, то ли итальянцы, то ли просто враги решили, что им необходимо удушить самое ценное в немецком искусстве в зародыше, в бутоне, и поэтому Моцарт им сильно мешал. За что его и убили. Это частный случай теории «мировой закулисы» и заговора темных сил — он блестяще использовался в Третьем рейхе. Другой вариант — чисто медицинская версия: за сорок дней до смерти Моцарт написал в письме жене Констанце, что отведал очень вкусного окорока. И только недавно биологи нашли ту редкую заразу с инкубационным периодом развития как раз ровно сорок дней, которая в этом окороке могла быть. Но была ли эта смерть случайностью или закономерностью, чьей-то злой волей, никто не знает: все фальсифицировано. Ни одной достоверной версии, ни одного законченного фрагмента информации мы не имеем, потому что все жизнеописания Моцарта составлены людьми, которые заранее знали, как должны выглядеть жизнь и смерть великого гения. Единственное, чего они не смогли сфальсифицировать, — это мелкие черные знаки на нотной бумаге. Поэтому опираться приходится только на партитуры и на то, что известно о партитурах, а не о жизни, смерти и прочих обстоятельствах криминального характера. Верить можно только музыке… Если только ее слушать…

Есть слова, которые все произносят, все прекрасно их понимают, но вы не найдете двух людей, которые бы вкладывали в них одинаковый смысл. Классический пример такого рода это фраза «я вас люблю». Чего только люди не имеют в виду, когда признаются таким образом друг другу в своих чувствах. А потом психологи — специалисты по разводам — с большим трудом докапываются до истины и выясняют, что же человек имел в виду,

когда говорил эту фразу.

Похожий случай со словом «гений». Чего только люди не имеют в виду, когда они говорят, например, о Моцарте как о гении. Гений не живет долго, гений не может не страдать, гений — это труд, гений — это дар свыше, гений — это озарение, гений — это вообще биологическая случайность рядом с великим произведением искусства…

Масса оценок, масса фактов, масса версий, культ гениальности — ее описание и истолкование занимают огромный пласт современной культуры. Мы попробуем выяснить хотя бы что-то по этому поводу — или хотя бы договориться о терминах — у самого Моцарта. Был ли он гением в своих собственных глазах, знал ли он вообще, что это значит? Ведь то, что Моцарт своим не очень аккуратным, скорым почерком писал на бумаге, — все, что, собственно, и является поводом для разговора о гениальности, никуда не делось, как он написал, так оно и осталось. Поэтому получить У Моцарта подобную информацию возможно, хотя и трудно. Так давайте попробуем.

Существует «олимпийская» версия гениальности, когда все, что Моцарт делал, оценивается по спортивной шкале, казалось бы очень простой. Как там было у древних? Быстрее, выше и сильнее. Не все сейчас верят, что такая оценка может что-то дать, и не все верили в эту олимпийскую версию при жизни Моцарта. Но она бытовала. Вот характерный случай: гастроли в Париже, прошел слушок, что Моцарт на самом деле марионетка. Мальчишка по имени Вольфганг Амадей просто выходит и улыбается, а все на самом деле пишет и делает за него папа Леопольд. Пришлось опровергать именно по олимпийской системе. Моцарта изолировали, заперли в кабинете директора Парижской оперы, дали достаточное количество чернил и бумаги, но инструмента при этом не дали. И прямо за директорским столом меньше чем за четыре дня Моцарт вынужден был сочинить на скорость свою, как потом ее назвали, *Парижскую* симфонию. Все вроде бы подтверждается. Вообще все версии гениальности, как правило, чем-нибудь да подтверждаются. Но *Парижская* симфония — не худшее подтверждение.

Другая версия гениальности Моцарта высказана словами — в пьесе драматурга Шеффера *Амадей.* По этой пьесе потом будет снят одноименный фильм Формана. Для нас не так важно, что сценарий в принципе сработан очень грубо, и разным персонажам, например Антонио Сальери, поручены слова, которые, конечно же, никогда им самим бы в голову не пришли. Важно, что определенная версия (а она, конечно же, шире, чем фабула пьесы Амадей) высказывается именно капельмейстером

Антонио Сальери. Так, он говорит, что при первом же столкновении с Моцартом он сразу понял, что перед ним гений. И о том, что свойства гениальности безусловно присутствуют у Моцарта и отсутствуют у него самого, а также у всех остальных музыкантов.

Сальери описывает это так. Вот исполняется одна из серенад Моцарта — Большая серенада для 13 духовых инструментов и контрабаса, номер 361 по каталогу Кёхеля. Начало вроде бы звучит как обыкновенная дребезжащая гармоника — это фаготы и бассетгорны, и вдруг… один долгий странный звук гобоя наверху все это преображает! Только вступает гобой, и сразу вся картина оживает, становится бесконечно поэтичной, интересной, захватывающей, хочется слушать ее дальше, еще и еще. Может быть, действительно вся гениальность, весь секрет состоит только в умении извлечь этот долгий странный звук гобоя? Вполне может быть, что гениальность именно так и определяется. Однако обратите внимание: то, что больше всего поразило голливудского Сальери в музыке Серенады Моцарта, это штучный момент — и очень краткий… Больше это никогда не повторяется. Выходит, что гениальность концентрируется в каких-то очень коротких мгновениях музыки? Да, знатоки это подтверждают. На их взгляд, все, что Моцарт написал, — это практически точно такая же ровная продукция венской классической школы, как и все, что писали его современники, — квадратная, бодрая, мажорная, очень логичная музыка.

Как это согласуется с показаниями множества свидетелей, знавших Моцарта и в один голос утверждавших, что это был самый большой егоза, какого они видели в жизни? Будто какая-то невидимая игла или шило в стуле все время не давали этому человеку сидеть спокойно, он прибегал, убегал, вскакивал, мяукал, кувыркался, как только мог, писал своим корреспондентам такие письма с перековерканными немецкими словами, что те просто за голову хватались: откуда столько прыти? Состояние непрерывного творческого возбуждения — объясняют нам биографы.

Теперь самое время узнать о гениальности Моцарта у нашего отечественного эксперта. Не удивляйтесь, что мы обращаемся за консультацией к первому наркому иностранных дел советского правительства Георгию Васильевичу Чичерину. Этот человек говорил, что у него в жизни были только две важных вещи — революция и Моцарт. Находясь в Европе на лечении, Чичерин писал свои записки о Моцарте и сформулировал в них одну важную вещь: от всех своих современников Моцарт отличается «…невыносимым напряжением чувственности, которая постоянно

прорывается в его музыке». Обратим внимание на слово «прорывается». Напряжение может присутствовать всегда, а прорываться только иногда… Как, например, в *Хаффнеровой* симфонии Моцарта. Разработка ее первой части — это планомерное развитие симфонического сюжета, сжатое, точное, логичное, но прямо перед репризой там есть примерно полминуты, которые просто «выпадают из контекста». Редактор попросту купировал бы эти полминуты — ни на предыдущую музыку, ни на последующую они совсем не похожи, хотя там четко прослеживается та же самая тема. Тихая истома, предчувствие чего-то невозможного, которое ничем не заканчивается, а внезапно — и предельно логично — приводит в светлый мажорный унисон.

Еще одна версия гениальности вертится — и не только в случае с Моцартом — вокруг очень спорного понятия «норма». Норма — вещь хорошая, но в музыке Моцарта она имеет свойство неожиданно обрываться. И вот что получается. Если считать, что гениальность — это некое отклонение от нормы, то этому очень легко найти много разных подтверждений, в том числе и у самого Моцарта. И особенно там, где, казалось бы, Моцарт должен был исполнять на сто процентов все правила и каноны классического искусства, но этого не происходит.

У Моцарта есть шесть струнных квартетов, которые посвящены Йозефу Гайдну не только как «отцу» классической симфонии, но и очень близкому другу моцартовской семьи. (Гайдн был знаком с Леопольдом, отцом Моцарта, а с Вольфгангом Амадеем они много играли в квартете.) В своем посвящении Моцарт пишет Гайдну примерно следующее: как отец отправляет своих детей в путешествие, не беспокоясь за их судьбу, если знает, что они далеко от дома попадут в руки хорошего надежного человека, точно так же я не беспокоюсь, и отправляю в путь моих шестерых «детей» (шесть струнных квартетов).

Струнные квартеты давались Моцарту с большим трудом, он писал их долго. Так вот, последний из этих шести струнных квартетов, который, кстати, на начало XXI века является самым популярным, самым часто исполняемым моцартовским квартетом и носит даже специальное название *Диссонанс,* в своем вступительном до-мажорном Adagio содержит грубую грамматическую ошибку, вполне заметную даже немузыканту. Если проиграть первые два такта медленного вступления к первой части, то очень скоро вы услышите такое сочетание нот, которое образует грязный диссонанс со сдвигом на одну четверть. Эта ошибка, «гармонический сбой» проходит между партиями

альта и первой скрипки: если альт берет *ля-бемоль,* то скрипка двумя октавами выше не может тут же ответить ему *ля-бекаром!*.. Такая ошибка называется «пер*е*ченье», и вообще этот интервал, увеличенная октава, очень неприятно звучит. А когда такое случается, например, в школьных задачах по гармонии, это «пер*е*ченье» автоматически ведет к двойке. Тем не менее Моцарт дважды повторяет эту грубую грамматическую ошибку в начале своего до-мажорного квартета. Интересно, зачем? И опять знакомая история: эти две грамматические ошибки, а также вся музыка, которая с ними связана, больше никогда в квартете *Диссонанс* не повторяются, дальше будет опять бодрая, добрая и ласковая мажорная музыка…

Пройдем совсем немного по центру Вены, до характерной туристической вывески *Фигарохаус.* В этом доме, который окнами выходит на Шулерштрассе, Моцарт жил три года, написал здесь *Свадьбу Фигаро,* несколько клавирных концертов, сонат, еще много чего. И здесь же, как раз незадолго до того, как отсюда съехать, он закончил партитуру самого длинного своего камерного сочинения — Струнного квинтета с двумя альтами до мажор, по каталогу Кёхеля номер 515.

Известно, что второй альт для Моцарта — это как лишняя «свободная рука», масса новых возможностей. И на этом сочинении мы просто обязаны отработать еще одну версию его гениальности. Все современники восхищались (кто понимал, конечно) искусством моцартовской тематической разработки, все говорили, что она на порядок сложнее и интереснее всего, что они знали в свое время. А папа Моцарта Леопольд говорил, что тот откровенно злоупотребляет вычурностью и сложностью разработки материала. В самом деле, вместо того чтобы темы сначала спокойно изложить, а затем спокойно обсудить, Моцарт заставляет их между собой ссориться, отчего возникает совершенно непередаваемая звуковая атмосфера, а с точки зрения формальной логики — это ссора на ровном месте. Но ведь все это волшебное «потемнение» музыки практически до абсолютной черноты и возвращение обратно, в то состояние, которое вообще для классической музыки считается нормальным, — когда все хорошо и все ясно, — заняло не более полутора минут. Но у нас есть еще одна версия, объединяющая в себе то, что мы уже слышали от разных людей в разных других версиях. Там есть и невыносимое напряжение чувственности, и непрерывное творческое возбуждение, и даже длинный, долгий странный звук, который все это начинает, и есть… «чрезмерная искусность» автора.

Эта версия подтверждает, что гениальность — это, кроме всего прочего, еще и некоторая избыточность, то есть умение говорить непростыми словами то, что простыми словами уже было сказано и было понятно. Это умение договорить.

Есть еще одна, самая парадоксальная версия гениальности Моцарта. Здесь придется вспомнить о том, что предшествовало его венским достижениям и разочарованиям. В Зальцбурге молодой человек по фамилии Моцарт вел себя неправильно, о чем папа ему тысячу раз говорил. Контекст этих нелегких и — в конечном счете — заведомо бесполезных разговоров примерно таков: когда тебя вызывают туда, наверх, и говорят, что опять ты, дурак, не справился, — при этом не надо отстаивать своей точки зрения, не надо доказывать, что ты прав, надо просто молча слушать и кивать, вот тогда все будет нормально. Тебе не так уж много скажут. Однако вопреки тем очевидным вещам, которые Моцарту говорил его отец Леопольд, Вольфганг Амадей во всех своих отношениях с зальцбургским начальством на скандал все время нарывался и однажды нарвался по-крупному.

Известна точная дата окончания этих событий. 8 июня 1781 года Вольфганг Амадей Моцарт, которого иногда принимали в резиденции зальцбургского архиепископа, получил аудиенцию у начальства и в результате этой аудиенции был уволен со службы. И не просто уволен. Его натурально спустили с лестницы, ведущей в верхние покои князя-архиепископа Иеронима Коллоредо. Это — последний аккорд пребывания Моцарта в Зальцбурге, после этого он навсегда уехал в Вену и стал там венским классиком. Хотя не исключено, что «аккорд» был не единственным, и Моцарту не раз давали таким экспрессивным способом понять, сколь он неправ. Более того, спустить с лестницы его могли и в венском дворце Коллоредо — но не будем бередить этот и без того больной вопрос, важнее другое.

Говорят, что, ударившись при своем историческом падении с лестницы головой, Моцарт как раз и получил «на свою голову» — одномоментно и внезапно — ту гениальность, которой так восхищаются знатоки.

Чем подтверждается эта версия? В начале XIX века один венский анатом купил у могильщиков череп, который ему продали как череп Моцарта. Невозможно проверить, правда это или нет, но кое-какие признаки, установленные по костной ткани и по зубам, совпали. И главное, на черепе были явные следы так называемой эпидуральной гематомы, то есть синяка, кровяного сгустка, который был заключен, как в капсуле, между костью черепа и твердой оболочкой мозга, что вполне возможно именно при таком ударе, какой мог получить Моцарт при падении с

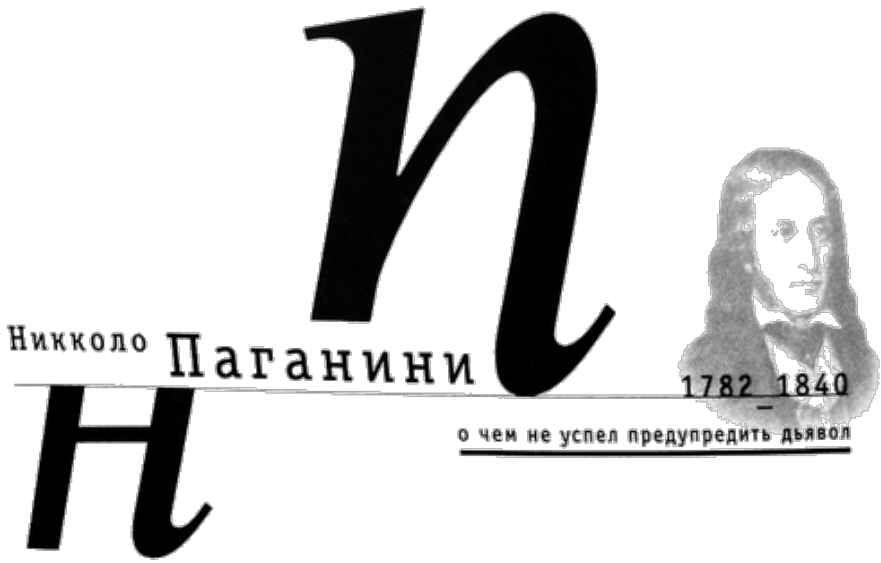
лестницы.

Эта гематома не повредила никаких функций мозга — ни двигательных, ни речевых, ни дыхательных, но зато на мозг она все время давила, чем, видимо, и обеспечила весь тот набор признаков, которые мы сегодня называем «гениальностью». И состояние непрерывного творческого возбуждения, и немотивированное беспокойство, и это «невыносимое напряжение чувственности», о котором говорит Чичерин, все экстравагантные проявления и «взбрыки», когда он мяукал, вскакивал из-за стола, убегал и т. д.

Однако самое интересное даже не это. Лестницы, епископы и эпидуральные гематомы никого бы не интересовали, если бы не было тех или иных тридцати секунд моцартовской музыки. Это те очень редкие моменты, к которым подходит слово из лексикона XXI века — «эксклюзив». Так написать не смог бы никто и никогда, кроме Вольфганга Амадея Моцарта, со всеми его странностями, с его невозможным характером, с его неправильной и не глянцевой личной историей. И это, может быть, самое главное.

Может быть, даже если бы Моцарту четко и подробно объяснили, что его сочинения далекие потомки будут называть словом «гениальные», он не переменил бы своего почерка, потому что по-другому писать просто не умел. И слава Богу, что не умел — или не хотел справиться с собой в том, что и ему самому было не вполне понятно и неподконтрольно. Мы можем лишь констатировать, что о терминах мы с Моцартом так и не договорились: он все равно не будет знать, что называется гением, а мы не сможем до конца объяснить, почему он писал так, а не иначе. Может были какие-то совсем другие причины, кроме тех, что мы предположили, но ясно одно: Моцарта нужно слушать хотя бы потому, что есть вещи, которых, кроме него, нам не скажет никто…

Никколо Паганини
О чем не успел предупредить дьявол



Эта история о композиторе, которого практически невозможно представить себе в тех обстоятельствах, которые, согласно привычным представлениям, непременно сопутствуют сочинению музыки. В стандартной рабочей обстановке, за столом или за роялем, над чернильницей с пером темной ночью, когда можно, закрыв двери и окна, следовать вдохновению… Можно не продолжать витки романтической «вермишели»? Речь идет о Никколо Паганини. Впрочем, мы подойдем к делу гораздо скромнее — попробуем найти только отдельные живые черточки к портрету, который без нас уже давно нарисован.

Никколо Паганини — это, как известно, человек-миф. И возможно, что миф есть, а никакого соответствующего ему человека не было никогда. Хотя бы потому, что на самом деле — тут даже излишне извиняться за забегания вперед — любой типовой портрет этого музыканта практически всегда является грубой калькой с типового портрета нечистой силы, которой — как понимает любой разумный человек — в природе не существует. Существует только наше стремление переложить на нее ответственность за то, чего мы не понимаем или понять не хотим. Поэтому у нас с вами широкий выбор возможностей.

Если мы хотим в мифе хотя бы немножко разобраться, то, в принципе, это очень легко. Достаточно как можно чаще поминать

черта-дьявола и сатану (по делу или нет, неважно) и не скупиться на прилагательные в превосходных степенях: прекраснейший, гениальнейший, уникальнейший — и все будет понятно. Никаких лишних вопросов не возникнет. Но если мы все-таки хотим, чтобы у мифа остались хоть какие-то человеческие черты, то некоторые истории придется забыть сразу. Например, историю о том, что Паганини якобы так здорово научился играть на скрипке в тюрьме, где у него было очень много свободного времени и атмосфера, конечно же, очень подходящая. А в тюрьму он якобы попал за какое-то очень темное убийство на почве мести или ревности — или и того и другого сразу. Если посчитать по годам, то получается, что Паганини должен был пойти в тюрьму, как в первый класс, в семь лет, кстати, в год начала Великой французской революции. Не он ли попутно и эту кашу заварил? Ясно, что версия отпадает.

Хотя Никколо Паганини несколько раз мистифицировал свой собственный возраст (он сначала добавлял себе пару лет, а потом убавлял), все равно получается, что впервые он выехал за пределы своей страны, Италии, когда ему уже шел пятый десяток, точная дата — 1828-й год. И эту точечку на оси времени нам придется пометить, поскольку именно с этого года начинается новый мощнейший виток всех историй о гениальности человека, у которого на сцене «за спиной стоит черт и буквально движет его руками». Кстати, еще одну точечку мы пометим на той же оси времени — это 1830-й год. В этом году выходит жизнеописание Никколо Паганини.

Первая прижизненная биография маэстро была написана профессором университета из Праги по фамилии Шотки. Написана на немецком языке. Называется она *Paganinis Leben und Treiben als Künstler und als Mensch,* что можно перевести либо как *Жизнь и приключения Паганини — артиста и человека,* либо как *Жизнь и несчастья Паганини…* — в зависимости от того, с каким настроением и с каким предубеждением вы читаете эту книгу. Сама по себе она уникальна и интересна прежде всего тем, что это психологический этюд. Попытка набросать эскиз портрета живого человека, который вовсе еще не закончил ни жизни своей, ни своих приключений. И это интересно прежде всего потому, что здесь еще нет тех легенд, уже сложившихся, уже готовых и застывших, которые потом будут копировать, передавая из уст в уста, все последующие биографы Паганини.

Так вот, как раз из Праги, где Паганини провел несколько недель на рубеже 1828–1829 годов и дал шесть концертов, была отправлена некая корреспонденция в гамбургскую *Биржевую газету.* В ней утверждалось, что все слухи о якобы

экстраординарных талантах и таком же воздействии на публику итальянца по имени Паганини сильно преувеличены и вообще это дешевый аттракцион, который просто не стоит внимания здравомыслящих людей. У него совершенно не звучит скрипка, собственно, это вовсе не звук, а какой-то воробьиный писк. И так и было дословно написано: «воробьиный писк». Потом, у него абсолютно нет чувства ритма, поэтому вся его виртуозность, якобы сказочная, просто никому не слышна. Такие антирекламные газетные публикации и слухи встречали Паганини едва ли не в каждом втором европейском городе, где он появлялся. Среди прочего там всегда было много «ценной информации», которую потом хватали биографы и старались всячески объяснить. Например, пересказываются (конечно, на выбор) несколько вариантов его кошмарного темного прошлого, вплоть до того, что Паганини вовсе не скрипач, он вообще блефует. А в жизни-то он, оказывается, главарь некоей бандитской шайки, скрывающийся от полиции и правосудия, находящийся в бегах и потому, собственно, выдающий себя за виртуоза-гастролера. Всего-то навсего!

Кроме того, его удивительная фигура описывается с несообразной длины руками. Например, когда он играет, то впечатление такое, что правым локтем он прижимает к туловищу какую-то очень толстую книгу, более того, сгибается так, чтобы локтем облокотиться на бедро. Любого нормального человека такая поза бы скрючила — изогнула, как вопросительный знак. А для Паганини она вполне естественна. Он таким образом слегка укорачивает данные ему природой чрезмерно длинные руки. Еще там написано, что он имеет вид человека, близкого к голодной смерти, хотя всем известно, что сборы с его концерта достигают астрономических сумм.

Профессор Шотки все это записывал, и одна его ремарка очень характерна: «Если бы природа отпустила на долю Паганини лишний фунт мяса, она бы совершила большую ошибку!» Паганини, как известно, звезда блуждающая. Но из того, что мы о нем знаем более или менее достоверно, есть одно ЧП (происшествие и впрямь чрезвычайное) и одно сочинение Паганини, которое прочнее всего связано с городом Парижем, поскольку именно здесь очень долгое время шла популярнейшая опера Россини *Моисей в Египте.* А в ней, как известно, изюминкой, мелодией, которую каждый знает, является молитва евреев, стоящих у Красного моря в ожидании чуда. И вот на эту-то тему написаны вариации Паганини — «виртуозный подвиг» на одной струне.

Легенда, которая о них сложена, обычно рассказывается так.

То ли конкуренты, то ли завистники, то ли сам черт (черт его знает) — словом, кто-то подпилил на скрипке Паганини все четыре струны. Причем по ходу одного из его концертов эти струны одна за другой лопнули прямо в руках у Паганини. Осталась цела только самая толстая, самая низкая скрипичная струна «соль» (у скрипачей она называется «басок»). И вот в таком безвыходном положении, когда ничего другого делать не оставалось, Паганини будто и сымпровизировал эти вариации. Да так сымпровизировал, что потом те, кто это затеял, просто кусали локти от зависти, таков был успех.

Эту легенду можно принять на веру, без вопросов, как очень многие люди и делают, а можно просто вспомнить, что хороший экспромт хорош действительно тогда, когда он хорошо подготовлен. Но…

Подумайте, кто, кроме Паганини, мог так точно рассчитать всю длину и ширину этого тончайшего подпила, ведь это же ювелирная работа надфилем. Это вам не маникюр делать пилочкой для ногтей! Кто мог знать, как подпилить струны так, чтобы, лопаясь, они, например, не попали вам в глаз (а такое могло спокойно случиться в нештатной ситуации при чрезвычайных обстоятельствах). Кто мог знать, как сильно струна натянется (ведь меняется же приложение сил в подставке скрипки и струна перестраивается, из *соль* она превращается в *си-бемоль,* становится на малую терцию выше). Еще это надо было рассчитать под определенный аккомпанемент и под определенную тональность. Кто, кроме Паганини, мог знать, чем все это может закончиться?

Профессор Шотки в своей книге о Паганини пишет, что едва ли не каждая афиша его гастрольных выступлений обязательно содержала примерно такой текст: вас ожидает сказочное, непередаваемое событие. Чудо-исполнение скрипичной музыки на одной струне! В принципе, тот же аттракцион, что и с *Моисеем,* только, естественно, он существовал в нескольких разных вариантах, в зависимости от ситуации. Там же обязательно писали и о штучном, уникальном, невозможном эффекте звучания скрипки как колокольчика. Имеется в виду *Кампанелла* (сейчас она числится финалом Второго скрипичного концерта, хотя Паганини понятия не имел о том, что после смерти ее так назовут). Для него это была отдельная пьеса, действительно очень широко разошедшаяся по Европе, как слух, как музыкальная молва, особенно после того, как Франц Лист написал на *Кампанеллу* (в числе других паганиниевских хитов) свою большую шикарную концертную обработку для фортепиано.

Парижские триумфы прибавили Паганини известности. Как и

все фельетоны, как и все безобразные слухи, как молва о его скупости, о его связях с дьяволом. Все это создавало моду на Паганини. Огромное количество потребительских товаров в 30-х годах XIX столетия называлось «а-ля Паганини»: от кофе и тортов до перчаток. Вот, скажем, Паганини нужны были перчатки. Он заходит в Германии в какой-то магазинчик, ему, естественно, предлагают сразу самое дорогое, что у них есть, — перчатки из кожи жирафа. Паганини спрашивает: «Нет ли чего-нибудь другого?» Ему отвечают: «Вы знаете, писк сезона, перчатки „а-ля Паганини“!» Маэстро не знает, куда девать глаза, потому что даже не может рассмеяться, его лицо слишком известно. Кстати, возможно, современным составителям концертных афиш, на которых «вращается», не менее шести известных концертов этого автора (не считая всякой «пузатой мелочи»), интересно было бы узнать вот что. Будучи в Праге, в разговорах все с тем же профессором Шотки Паганини четко и недвусмысленно признавал своими только маленькую горсточку «своих» музыкальных произведений.

Это две тетради сонат для скрипки и гитары, две тетради квартетов с гитарой. Любопытно, что гитару Паганини всегда возил с собой, у него был какой-то особенный, ни на что не похожий прием обращения с этим инструментом. На нем он играл не хуже, чем на скрипке, но никогда не выступал публично как гитарист и делал это для собственного удовольствия, для ощущения гармонии, поскольку у гитары много струн, на скрипке этого нет. И, естественно, Паганини не мог не признать своими Двадцать четыре каприса опус 1 для скрипки соло. Вот это он действительно написал своей рукой от первой до последней ноты. Все остальное — это не более чем копии, снятые кем-то другим с того, что слышали от Паганини.

Если почитать описания, оставленные очевидцами гастрольных выездов Паганини в самые разные европейские города, в Париж в том числе, то создается впечатление, что это один большой бесконечный роман с продолжением, где рассказывается о каком-то дьявольском наваждении, впечатление такое, что люди описывают один и тот же визит черта в их город.

Максимум деталей — сочных, выразительных, интересных, мистических, и минимум достоверности, потому что, как и положено в случае дьявольского наваждения, люди действуют под влиянием минуты, в состоянии аффекта, аплодируют как безумные, стоят на ушах, а потом ничего не помнят. И вот этот минимум достоверности логическим образом означает, что — за редчайшими исключениями — от гастролей Паганини не осталось практически никаких нотных следов, то есть собственно

музыкального материала нет. Как звучали, например, оркестровые аккомпанементы к его сольным концертам, каковых имеется по разным сведениям, от шести до восьми, не считая концертов подозрительных или приписываемых Паганини? Аккомпанемент для оркестра — это комплекты оркестровых партий, они хранятся в ящике довольно внушительных размеров. Если свои, авторские оркестровые партии у Паганини были, то он, видимо, возил их с собой, но никаких следов старался не оставлять. То, что мы знаем сейчас, это фантазии капельмейстеров и аранжировщиков на тему той единственной строчки, которой можно доверять на сто процентов, — это сольная скрипичная партия, которую Паганини всегда играл сам.

Существует запись пятнадцатиминутной версии Фрица Крейслера. Она сделана в характере дружеского шаржа, и в ней подчеркнута та деталь, которую зафиксировали коллеги-скрипачи, слышавшие Паганини в Париже в Гранд-опера. Как раз они были наименее склонны поддаваться «дьявольским наваждениям» и верить во всю эту средневековую белиберду. Они замечали, что Паганини играл так, чтобы преувеличить эффект «демонизма», — затакты играл смычком вниз, то есть слабые доли нарочно делал такими, что они выпирали из музыки: «Очии' черные, очии' страстные, очии' жгучие и пре'краааасные…». Вот такая получается «инто'наааация», если верить тем описаниям.

Для большинства европейцев XIX века, которые многие новости узнавали из газет, не было секретом, что Паганини — завзятый игрок. Что он может абсолютно спокойно за одну ночь лишиться гонорара от нескольких своих концертов — просто так, присев в казино немного поразмять пальцы за игорным столом. Но более всего удивляло другое. Как при легендарной, тысячекратно описанной во всех концертных рецензиях, скупости Паганини мог, например, подарить композитору Берлиозу двадцать тысяч франков? Это неслыханная сумма не только для концертирующего виртуоза, но даже и для коронованной особы. Ведь чек был публично подписан и вручен Берлиозу после первого исполнения его симфонии *Гарольд в Италии.* Эту музыку Паганини Берлиозу заказал, а потом отказался исполнять. Но когда он услышал ее, сыгранную другими, то подошел и сказал: «Бетховен умер, и вы единственный, кто смог его оживить!» Однако этим секреты, которые волновали европейцев, читавших газеты, далеко не исчерпывались.

Одни из многочисленных скрипичных вариаций Паганини называются по-итальянски *Le streghe.* В историю музыки они вошли под запоминающимся, хотя и неточным названием *Пляска ведьм.* Здесь изюминка в том, что на скрипке нужно играть

двойными флажолетами, выражаясь по-современному — это самая «аварийная» часть виртуозного скрипичного обихода. Если вы виртуоз и можете сутками напролет заниматься, то все равно нет никакой гарантии (даже если вы все выучили до степени «ночью разбуди»), что на концерте у вас что-нибудь не скрипнет, не свистнет и не сорвется. Паганини (и это абсолютно точно, не будь это правдой, подобная информация никогда бы в историю музыки не просочилась) во всем, что касается самых рискованных моментов виртуозной скрипичной игры, был абсолютно непогрешим. Никто никогда не слышал ни одной его ошибки.

И вот здесь — еще одна загадка, которая не давала покоя прессе, профессионалам и обывателям как при жизни маэстро, так и до сих пор. Как так могло получиться, что никто никогда не слышал Паганини занимающимся? Никто не слышал, чтобы из его комнаты доносились какие-нибудь звуки. Чтобы разгадать этот секрет, один англичанин (не спешите назвать его сразу сумасшедшим) предпринял совершенно удивительную шпионскую одиссею. Он почти год ездил за Паганини во всех его гастрольных поездках, сопровождал его как тень, причем старался брать в гостиницах номера в максимально возможном соседстве с маэстро. Один раз ему достался номер, отделенный от комнаты Паганини буквально одной дверью, то есть в распоряжении шпиона оказалась замочная скважина. Что он увидел, вернее, что он ожидал увидеть? Были подозрения, что Паганини пользуется для занятий смычком, который натерт мылом, чтобы никаких звуков при этом скрипка не издавала. Так делал примерно за сто лет до него итальянский мастер по фамилии Лолли, но это оказалось неправдой — ни одного намыленного смычка так и не нашли.

Что увидел англичанин через замочную скважину? Паганини берет в правую руку смычок (свой собственный, обыкновенный), в левую руку берет скрипку и в течение менее чем получаса повторяет легко и непринужденно одни и те же движения левой рукой по грифу, то есть он просто «походил» по струнам пальцами и таким образом позанимался. После этого спокойно положил смычок и скрипку в футляр и пошел на очередную репетицию, потом на концерт, где все получилось стопроцентно непогрешимо. Вот как занимался Никколо Паганини. Увидев это и поделившись своим сенсационным наблюдением с профессором Шотки, англичанин, потрясенный, уехал домой.

И еще о секретах. Известно, что за всю жизнь у Паганини было только двое учеников. Причем один из них вообще был виолончелистом, скрипку никогда в руках не держал, его фамилия была Джанделли. Он не сделал никакой карьеры, не

стал известным музыкантом, но люди замечали гигантские изменения в качестве и профессионализме его игры на виолончели. Второй ученик Паганини — это его земляк по имени Камилло Сивори, сын очень состоятельного генуэзского купца. Ему в очень раннем детском возрасте Паганини показал, как он выражался, «начатки гамм». После чего Сивори действительно сделал неплохую карьеру и весьма прилично, с большим успехом концертировал по всей Европе. При этом современники отмечали, что его игра очень напоминает игру учителя.

Занятия эти описываются совершенно неправдоподобным образом, и слова Паганини в этом смысле никакого света на проблему не проливают: «Занятие — это, как правило, два или три дня, это приватные, за плотно закрытыми дверями разговоры с учеником, после чего происходят разительные изменения, заметные всем. Люди перестают по-ученически „драть“ струны, у них появляется приятный, полный, а главное, в высшей степени естественный звук и невероятная легкость свободы творческого самовыражения на инструменте».

Как это происходит, можно рассуждать бесконечно, но об одной очень важной вещи Паганини действительно говорил профессору Шотки в Праге. Он обещал ему, что когда перед смертью он оставит концертную деятельность и уйдет на покой, то сядет и спокойно напишет на бумаге свою методу скрипичной игры. Он предупреждал, что это не будет объемистая, толстая книга. Все, над чем он думал, чему посвятил годы труда, в принципе очень легко можно изложить буквально на нескольких страничках. Здесь можно вспомнить докторскую диссертацию Альберта Эйнштейна — *Теорию относительности.* Она еще короче, но тоже ст***о***ит именно этой краткости.

К сожалению, Паганини не успел предупредить профессора Шотки о том, что он скоропостижно скончается в Ницце от горловой чахотки в возрасте пятидесяти восьми лет и все обещанное сделать не успеет. Таким образом, секрет так и останется неразгаданным. Он не предупредил профессора и о том, что тело знаменитого маэстро почти два года не смогут предать земле из-за гигантских проблем с католической церковью, что на это уйдут практически все деньги, заработанные Паганини, и еще об очень многом профессора Шотки Паганини предупредить не успел, но, может быть, оно и к лучшему…

Бедржих Сметана
Иногда самое трудное — изъясняться связно

Эта история будет состоять — на первый и не только на первый взгляд — из большого количества плюсов: маленьких и больших. Но не в них суть — хотя каждый из них важен и не захочет меняться на минус. Каждый год музыкальный фестиваль *Пражская весна* в Большом зале пражского Рудольфинума открывается одной и той же программой — лучший пражский оркестр, оркестр Чешской филармонии, исполняет цикл из шести симфонических поэм *Моя родина* композитора Бедржиха Сметаны. Так происходит уже почти целое столетие, и трудно себе представить, чтобы такую традицию кто-нибудь смог отменить.

Любой профессор, студент, любитель музыки непременно скажет вам, что ни один другой композитор не обладает в Чехии такой неизгладимо положительной и бесспорной репутацией. Это — как первая любовь, которая никогда не забывается, даже если вовсе и не была самым сладким и потрясающим событием вашей жизни…

Вам также скажут, что ни одна другая национальная культура не располагает таким произведением, где в столь сжатый срок —

чуть больше часа — в шести частях была бы показана не только вся история страны, но и вся ее природа. Такое есть только здесь. Давайте попробуем разобраться, что же за всем этим стоит, а значит — прямо по списку и пойдем.

Первый шаг по списку — это *Вышеград.* Многозначительная историческая справка о мощной державной крепости на холме над рекой, о ее славном прошлом. Практически это капитально воспетый в оркестровых звуках «золотой век» Чехии, то есть рыцарские турниры, пиры, песни неспешные, которые когда-то звучали здесь под перебор неких древних струн, и все, что еще придет в голову из этого смыслового ряда. Ныне эта крепость находится даже не в руинах, от нее просто ничего не осталось, даже руин этих уже нет. Вышеград — это просто район теперешней Праги, где есть знаменитое кладбище *Славин.* Берджих Сметана как раз здесь и похоронен. Хоральная тема *Вышеграда* многозначительным историческим росчерком проходит через все шесть поэм цикла *Моя родина,* и каждый раз она обязательно значит что-нибудь особенное: этакая милая «родинка»…

Отличие Сметаны от очень многих его коллег, которым тоже выпало быть основоположниками национальных музыкальных школ, в том, что он совершенно не пытается открывать Америк или других неизведанных заморских территорий. Он прекрасно знал, что не с него музыка в этой стране началась — и не надо брать на себя тех обязательств, которыми обычно потомки нагружают основоположника, особенно когда он не может им ответить. Сметана в курсе того, что, если он сейчас поставит себе цель живописать звуками все эти «преданья старины глубокой» весь этот «былинный перебор», то это вызовет у слушателя — современного, сегодняшнего — скорее ощущение скуки и неправдоподобия, нежели прилив национальной гордости. Потому что картинка получится действительно лубочная и, главное, совершенно неподвижная — неживая. Не бывает такого на самом деле, чтобы царил золотой век, все были счастливы и все любили одну и ту же «родинку» одинаково пламенно. Поэтому Сметана очень сдержан, и в этом большой плюс всего того, что он написал в цикле *Моя родина.*

Второй шаг по тому же списку — симфоническая поэма *Влтава.* По-чешски, правда, это принято произносить примерно как «В**ы**лтава» — в этом языке согласный «л» служит иногда в качестве гласного, и на него тоже может падать ударение. Влтава — река, в которой вся душа народа и вся история страны. Это гораздо больше даже, чем матушка-Волга, «красавица народная, как море, полноводная». В поэме есть и долго вытекающее из

тишины начало («…с голубого ручейка начинается река»), две флейты намечают то, что потом вовсе не окажется темой, вытягивая звуковую ниточку из какого-то совершенно незримого и неслышимого истока. Потом, как водится, картина охоты, картина сельской свадьбы, где звучит разухабистая полечка. К тому моменту, когда *Влтава* была только начата, Сметана среди всех европейских композиторов (не только славянских) уже стал абсолютным рекордсменом по количеству, качеству, а главное, разнообразию сочиненных им полек. Он умел в этот, в общем-то, очень нехитрый танец на «раз-два» вложить и настроение, и все тонкости души своего народа, а главное, своей собственной души. Все это Сметана сумел выразить именно в польке. Эта картина, как водится в лучших традициях симфонических поэм, ничем не заканчивается и уходит в тишину. Дальше — еще более захватывающее зрелище, «фотоэтюд» в манере Архипа Куинджи: лунная дорожка, русалки эротично плещутся во Влтаве. Впрочем, луна потом куда-то довольно быстро исчезает, а над нотами прямо так и написано: «Главная тема в мажоре, быстрее. Широкий ток Влтавы». В представлении Сметаны его река — самая мощная и широкая не только в Европе, а в целом свете, и, конечно, она гораздо шире в музыке, чем на самом деле…

А теперь представьте себе, что афишу вполне обычного оркестрового концерта, где написано: «Бедржих Сметана. Симфоническая поэма *Влтава»,* повесили в какой-нибудь западноевропейской столице. Никто не придет на этот концерт, смею вас заверить. Надо хотя бы маленькими буковками указать, что на самом деле это *Die Moldau* — таково немецкое название главной чешской реки. Больше того, надо еще будет указать, что Бедржих — это на самом деле не Бедржих, а Фридрих, потому что именно под этим именем его знает вся Европа.

В те времена, когда Сметана учился в школе, потом открывал свои многочисленные проекты (он хотел создать частные музыкальные школы, на которые всегда не хватало денег, он даже просил их у Франца Листа), — ни один человек в Австро-Венгрии не мог при всем желании получить образование на чешском языке. Не было ни чешских гимназий, ни лицеев, ни университетов — все только по-немецки. Поэтому Сметана вынужденно владел абсолютно свободно и чешским и немецким языком. И кстати (это тоже большой плюс) — одинаково свободно он владел что славянской, что немецкой музыкальной речью, более того — язык музыки и язык слов одинаково свободно проникали в его сознание.

Тогда никто не усматривал в этом поголовном двуязычии сограждан и современников Сметаны какой-то трагедии или

какого-то гнета. Если вы свободно говорите по-немецки, то вы «как дома» и в Скандинавии, и в России, и в Баварии, и в Саксонии. Пол-Европы для вас одна большая территория без границ. Кстати, один психологический штрих. Старшая из трех дочерей Сметаны, по имени Бедржишка, умерла в очень раннем возрасте и была, по всей видимости, гениальным ребенком, феноменально одаренным именно в музыкальном смысле. Она дожила только до четырех лет. И когда Сметана ее вспоминал и оплакивал, то называл не Бедржишкой, а Фрицхен — немецким домашним прозвищем…

Но не будем только о грустном — хотя надо заметить, что грустное в жизни Бедржиха Сметаны всегда является своего рода «горьким ядрышком», которое приходится так или иначе раскусить, чтобы добраться до смысла происходящего. Вот, например, одна из самых объемистых, суровых и пафосно-героических — наряду с *Моей родиной* — партитур Сметаны, опера *Далибор.* Этому сочинению суждено было остаться одним из рубцов на его сердце.

16 мая 1868 года в Праге был необыкновенно торжественный день: происходила закладка краеугольных камней в фундамент здания Народни Дивадло — по-чешски так звучат слова «Национальный театр». Камней было несколько, их специально привезли из разных исторических мест Чехии, в том числе из тех, которые упоминаются в литературной программе цикла *Моя родина.* Всеми, кто тогда говорил, думал и чувствовал по-чешски, это воспринималось как первый камень в фундамент будущей национальной государственности. Такой это был день, такие были настроения. И именно по этому случаю в Праге состоялась премьера оперы Сметаны *Далибор.* Правда, буквально через несколько дней после того, как церемония уже прошла, выяснилось, что сама опера никому больше не нужна — потому, собственно, она и осталась рубцом на сердце автора. Автор тем временем энергично взялся за работу во временном театре (пока строили настоящий, постоянный). Он дирижировал, ставил спектакли, боролся с критикой — да-да, у него, как у многих коллег-музыкантов, был свой «любимый» критик — Франтишек Пивода, и их чувства были взаимны. Пивода регулярно пытался сровнять с землей все, что удавалось и не удавалось сделать Сметане, — и так далее…

Когда через тринадцать лет Народни Дивадло все-таки открыли, это была еще одна премьера и еще один триумф Сметаны — первое представление его самой торжественной, самой пышной, самой вагнеровской по форме оперы *Либуше.* Выходя к публике, которая неистовствовала, стучала ногами,

аплодировала стоя, Сметана сказал: «Господа! Сейчас для меня самое трудное — это изъясняться связно!»

И сказал он это не случайно.

Если человек, желая того или нет, оказался основоположником чего-нибудь, то, как правило, это гарантия очень многих превратностей судьбы, которые, естественно, от него уже никак не зависят, он просто должен им следовать и за ними следить. Еще в большей степени это гарантия того, что невероятные вещи будут происходить и с его партитурами. Вот, например, вопрос. Можете ли вы себе представить эту милую мелодичную тему, которая навсегда с легкой руки Сметаны уже связана с образом главной чешской реки (все равно, назовете вы ее Влтава или Мольдау), в качестве национального гимна? Ответ моментально срывается с губ: «Конечно, легко!» Однако же — не спешите, ведь чешский национальный гимн звучит совершенно по-другому. Он называется *Где мой дом,* — и совершенно невозможно не заметить очевидную разницу: гимн этот звучит в мажоре, а тема *Влтавы* — в миноре. Тогда второй вопрос: можете ли вы себе представить эту тему в качестве национального гимна какой-нибудь другой страны? Ответ уже не столь очевиден. А между тем именно так и случилось с этой музыкой. Некоторое время она совершенно случайно исполняла обязанности национального гимна Израиля, причем тогда, когда самого государства Израиль еще не существовало на свете и на карте. Было это примерно так. Когда на исходе XIX века еврейские поселенцы в Палестине решили себе придумать некую песню, которой можно было бы гордиться, то очень долго не могли подобрать музыку к уже написанным словам — стихотворению Нафтали Герца Инбера, на иврите оно называется *Тихватейну* — то есть *Наша надежда.*

И один из этих поселенцев придумал довольно остроумное художественное решение. Легко себе представить, что почти все они были родом примерно из тех же мест, где родился и вырос сам Сметана, в основном из Восточной Европы. Правда, тот, кому пришла эта мысль, происходил из Бессарабии, или из Молдавии. Один из поселенцев вспомнил песню, удивительно похожую на *Влтаву* Сметаны. Она народная, исконная и в Румынии является шуточной. Поется на слова «Повозка и быки» — этакий забавный балканский наигрыш. Ее замедлили, придали ей все признаки гимнической солидности — и получился официальный по сию пору гимн Государства Израиль, известный под названием *Атиква,* то есть *Надежда.* Но когда британские оккупационные власти в Палестине этот гимн запретили (мало ли что они там поют, не призывы ли это к беспорядкам…), то был найден не

менее остроумный выход: играли начальную тему симфонической поэмы *Влтава,* а запретить это или усмотреть в этом крамолу уже труднее. И довольно долго — причем без всяких слов — люди слушали музыку Сметаны стоя. Кто еще, кроме пана Бедржиха, удостаивался такой изысканной шутки со стороны судьбы?

Давайте немного отойдем в сторону и от реки, и от самого известного моста на ней, Карлова моста в Праге. Того самого, по которому так любил прохаживаться и подолгу неформально общаться с жителями города австрийский император Франц Иосиф I Габсбург — за что и получил свое легендарное прозвище *Прохазка,* что во времена бравого солдата Швейка уже нельзя было перевести с чешского иначе, как *Старик Прогулкин.* Здесь рядом одна из проток Влтавы. Называется Чертовка, тут рядом когда-то стоял дом, и он назывался *У семи чертей.* (Еще до того, как на пражских улицах ввели нумерацию домов, все здания были известны только по именам.) Водяная мельница, ивы — все это очень здорово вписывается в ту картину, которую создал Сметана. Однако у любой реки, сколь ни была бы она глубока, всегда только одно дно. А у партитур довольно часто бывает два, три, четыре дна. И потаенная история *Влтавы* на самом деле гораздо интереснее…

В тот год, когда для Бедржиха Сметаны стало ясно, что *Влтава* точно будет второй в цикле шести симфонических поэм *Моя родина,* он стал терять слух. Сначала он совершенно не понял, что с ним происходит, — только иногда его беспокоил какой-то назойливый шум в ушах. Потом шум стал преследовать его дольше, чаще, громче… Описывает он это так, как если бы два мужских голоса под аккомпанемент органа что-то постоянно пели у него в голове в соль мажоре — у пана Бедржиха был абсолютный слух, что не всегда является таким уж огромным, исключительно «плюсовым» подарком. Потом оказалось, что одним ухом он совершенно не так слышит высоту высоких музыкальных звуков, как другим, то есть он уже не может себе доверять. Для дирижера, который активно работает в оперном театре с оркестрантами, с певцами, ведет спектакли и ставит новые, это практически равносильно профессиональному краху.

Он пишет заявление об отставке. А что делать? Сначала временное — из серии, «может, переутомился» или «может, обойдется», — но скоро уже приходится признать эту отставку как постоянную. В ночь с 19 на 20 октября 1874 года Сметана теряет слух окончательно. После этого ему пришлось, естественно, познакомиться со всеми светилами в области медицины и со всеми шарлатанами, которые тоже обещали ему вернуть слух, правда, за очень большие деньги. В 1876 году ему сообщают

окончательный приговор: «Это не лечится, пан Сметана. Слуха вы никогда себе не вернете, сколько бы вы ни боролись и сколько бы мы, врачи, ни старались». Таким образом, вся дальнейшая музыкальная карьера бессмысленна. Сметана уезжает к своей дочери от первого брака (она замужем за лесничим). И все его дальнейшие музыкальные поиски уже идут, что называется, на лоне природы. В Праге ему практически делать нечего. Он может только видеть все то, что потом опишет в своей музыке. Слышать этого он уже никогда не будет.

А вот здесь, дорогие друзья, и начинается самое интересное, хотя, может быть, одновременно и самое болезненное. В лесной глуши Сметана пишет не просто автобиографию в музыкальных звуках. Это гораздо больше, чем любая автобиография, которую можно себе представить.

Его струнный квартет называется — кстати, опять по-немецки — *Aus meinem Leben — Из моей жизни.* Внешне он соответствует очертаниям классической формы, но в нем есть секрет, какого нет больше ни в одной квартетной партитуре, кем-либо и когда-либо созданной. Представьте себе доктора (кстати, такой доктор вполне мог бы стать персонажем одного из произведений Чехова, например), который испытывает на себе все симптомы опаснейшей болезни в ее развитии, но при этом ежедневно ведет записи, скрупулезно фиксируя все, что с ним происходит. Собственно, фиксируя процесс своего медленного умирания, внося, таким образом, вклад в медицинскую науку, поскольку никто еще не знает, как эту опасную болезнь надо лечить. Вот ровно то же самое делает и Сметана.

Когда говорят, что он потерял слух за одну ночь с 19 на 20 октября, — это, конечно, правда. Но все на самом деле сложнее. Он перестал различать человеческую речь, он уже не понимал, что ему говорят. Он только слышал шипящие согласные и открытые гласные. Но звуки-то в его ушах не прекратились. Неделями, иногда месяцами его буквально сводил с ума, мучил, изнурял высокий тянущийся аккорд у флейт — а поскольку у Сметаны, как мы помним, был абсолютный музыкальный слух, он даже точно знал, в какой тональности звучит этот аккорд — в ля-бемоль мажоре. Это такой постоянный саднящий фон внутри головы — не дай Бог никому такого «аккомпанемента». И в квартете происходит ровно то же самое. Энергичная, полная жизни музыка четвертой части вдруг обрывается, и в этой тишине на фоне тремоло у альта и виолончели (это звук, который точно описывается народным выражением «на душе кошки скребут») скрипка тянет одну-единственную ноту, бесконечную, мучительную. И не просто тянет — происходит очень большая

«заминка», которая по ходу пьесы становится более чем заметной, неловкой, давно бы пора чему-нибудь произойти, а нота все тянется и тянется у первой скрипки… Есть у кого-нибудь еще что-нибудь подобное? Иногда одна-единственная нота (которую Сметана всегда просил играть фортиссимо, с максимальной силой, хоть и не мог уже этого проверить своими ушами) может означать не меньше, чем целая партитура.

На этой медицинской исповеди Сметана не сломался. Мы не станем углубляться в причины болезни, а то можем обнаружить очень неприятную первопричину этой глухоты, прямо как в романе Томаса Манна *Доктор Фаустус*… Как Сметана пережил эту катастрофу — вот где начинается самое интересное и важное. После нее у композитора буквально открывается второе дыхание. Он одну за другой сочиняет первоклассные партитуры, в них он и выразил то состояние, в котором находится. Именно поэтому после премьеры оперы *Либуше* он сказал своим слушателям примерно так: вы себе не представляете! Для меня сейчас самое трудное — это изъясняться связно! В частных беседах — коллегам, друзьям, домашним — он говорил гораздо острее и четче: «Представьте себе глухую голову. Нет, практически абсолютно мертвую голову, в которую не проникает ни один звук, но там внутри столько всего роится. Столько мыслей, столько идей, все бурлит и кипит. Как выразить, как не потерять то, что вот сейчас мне ясно, а через секунду оно распадется?» Да, это ужасно, но не из одного же сочувствия весь мир уже столько лет слушает музыку Сметаны и, кстати, вовсе не интересуется здоровьем автора?

«Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила!» — как говорится у поэта. Мы немного отвлеклись от того списка, который, собственно, составляет цикл *Моя родина* и по которому мы изначально шли. За *Влтавой* идет симфоническая поэма *Шарка,* самая таинственная и «самая заводная» по музыке часть всей этой шестичастной истории. Душераздирающее средневековое сказание о княжне, которая решила отомстить за нежданно-негаданно случившуюся измену ее суженого — причем отомстить всем мужчинам. Она опоила каким-то зельем целую дружину рыцарей, потом их сонных перерезали, а потом и она сама погибла жуткой смертью. Как ни странно, это тоже образ родины, а не просто какие-то там инеем покрытые средневековые сказки. Это образ страны, которая очень на многое способна. Даже сама не знает, на что способна, если ее по-настоящему довести.

Еще один шаг по списку. За *Шаркой* идет симфоническая поэма *Из чешских полей и лесов,* хотя точнее будет *Из чешских*

лугов и рощ. Это идеальная рама для того, чтобы представить в ней нечто не просто красивое, а по-настоящему трогательное, то, от чего трудно оторвать взгляд. И небеса, и рощи, и зелень — все, что привлекает в ландшафте собственной страны. Здесь Сметана не знает себе равных. Никто так красиво не объяснялся в любви природе.

Когда Сметана уже окончательно смирился с тем, что глух и так будет всегда, и даже немного к этому привык, успокоился, он заканчивает две последние симфонические поэмы цикла *Моя родина.* Самая последняя — это *Бланик.* Мрачная, торжественная, светящаяся каким-то потусторонним светом средневековая легенда. Бланик — это холм в Западной Чехии, вернее сказать, курган, под которым не покоятся, а, согласно легенде, прячутся, ждут в укрытии своего часа какие-то сказочные великаны-воины. И когда этот час пробьет, они встанут, чтобы бороться за свободу родины. Предпоследняя поэма — это едва ли не самое мрачное, что создано Сметаной вообще. Это *Табор.* Он выжимает не только сок и мякоть из старого средневекового гуситского хорала. В лучших традициях Франца Листа все построено только на одной теме. Но картина получается живая, как будто на ней еще не просохли масляные краски. Это та самая религиозная война, которую, несмотря на давность времен, в Чехии до сих пор помнят очень хорошо.

Если вы сочиняете летопись или роман о преданьях старины седой, о замках, рыцарях, склепах, о золотом веке, то надо помнить одну очень простую вещь. Все это кого-то заинтересует и тронет только в одном случае: если речь идет не о латах, мечах, подковах и шлемах — а о живых людях, более того — лично о вас. Если вы пишете о себе, о своих надеждах и поражениях, только тогда это будет правдой. Пусть это и неровно, пусть это и не вполне ложится во все прокрустовы ложа европейской музыкальной традиции.

Вот именно этим и взял Бедржих Сметана! Кстати, не все знают, почему Прага называется Прагой, даже те, кто очень любит торт соответствующего названия. «Праги» — это речные пороги на Влтаве, вокруг которых, собственно, давным-давно и начинал строиться этот город.

Сметана так и останется для истории своей страны и целой Европы одним из таких музыкальных порогов, поэтому действительно нет лучшего выбора для открытия музыкального фестиваля *Пражская весна,* чем цикл из шести симфонических поэм *Моя родина.*

Фридерик Шопен
Слабость и сила

Я пережил столько молодых и здоровых людей, что кажусь себе почти бессмертным.

Ф. Шопен

С октября 1849 года для всех истинных, посвященных в «тайны» и «идеалы» романтиков начался обратный отсчет музыкального времени. И он продолжается до сих пор. От чахотки умер 39-летний Фридерик Шопен, польский гений с французской пропиской, композитор — фаворит статистического большинства слушателей, даже если они в этом не признаются, «поэт фортепиано», никогда на самом деле не умевший писать «стихов». Можно надеть шапки, панихиды не будет, зато будет несколько «почему», на которые полтора прошедших столетия не дали бесспорного ответа.

Среди всех классиков и романтиков Шопен — самая зацелованная «икона». И одновременно он же — самая пристреленная мишень, по которой трудно промахнуться.

Графиня Мария д'Агу (дама сердца Франца Листа) употребляла по адресу «записных шопенистов» замечательное гастрономическое выражение «пересахаренная устрица». Она же при этом утверждала, что «даже кашель мсье Шопена невероятно притягателен! Он совершенно неотразимый мужчина, только все время кашляет…» Что это, типично женская логика или логика истории?

В Большом зале Московской консерватории на сольных концертах пианистов самого разного полета первый амфитеатр (среди его обитателей — стайка дам «мемуарного» возраста) почти хором приветствует очередную мазурку на бис тихим вздохом «…ах, дорогой Шопен…» Хотя в большинстве своем слушатели прекрасно знают, что он может оказаться и «дешевым», «подержанным» либо «уцененным». Мало кто из композиторов, чьи портреты висят на стенах упомянутого зала, так сильно зависит от настроения, вкуса и прихотей исполнителей. Именно он, «дорогой Шопен», часто делает им карьеру, а они так же часто злоупотребляют его хитростями и свободой, которая выписана у него в нотах буквально на каждой странице. Разумеется, злоупотребляют ради его же гениальности и его же блага — ведь он же сам требовал «слияния играющей руки с клавиатурой» и сам научил последующие поколения виртуозов одной рукой изящно «воровать время» у другой, играющей, руки. Именно это и подразумевается, когда восхищенная публика обсуждает чье-то смелое *tempo rubato* (то самое краденое время) — не говоря уже о вошедшем в историю шопеновском «голубом звуке» рояля…

Шопен — вечный персонаж учебников, но не только по истории музыки. В курсе музыкальной психологии его приводят в пример как ярко выраженного «меланхолика», ссылаясь (как и положено) на Гиппократа, разделившего всех людей на четыре «подвида», смотря по тому, какой из телесных соков в них преобладает. Сангвиники, холерики и флегматики, у которых соответственно преобладаю кровь, желтая желчь и слизь, считаются «сильными».

А классический обладатель единственного «слабого» темперамента, окрашенного черной желчью, оказывается — к вечному удивлению студентов — в высшей степени непохож на свой «психологический портрет». Ведь добрый, романтичный, доверчивый, общительный, галантный (на всех портретах безупречно одетый) дяденька Шопен с орлиным носом не тянет на слабого и ранимого «неврастеника», впадающего в уныние от любой неожиданности и неспособного сосредоточиться на работе, если, например, идет дождь или дует из окна…

Практически вся музыка Шопена может служить примером того, как слабость оборачивается силой в точке полной «беспомощности». Самое распространенное суждение на сей счет сводится к французскому слову *fragile* (хрупкий), которое знакомо каждому, кто хоть раз сдавал бьющиеся предметы в багаж. Это слово не сходило с уст публики, для которой Шопен играл на званых парижских вечерах, и было посмертно «узаконено» Францем Листом в 1851 году. Нежность и хрупкость шопеновской музыки описаны им как «прекрасные цветы на необычайно тонких стеблях». Тот же Лист чрезвычайно приохотил публику к небольшим, но обязательным дозам «поэтических истолкований» любого самого безобидного пустяка, написанного Шопеном на бумаге. Про финал Второй фортепианной сонаты (три страницы черных нот в темпе presto, идущие сразу за шлягером всех времен — Похоронным маршем, который каждый день повсеместно «терзают лабухи») он сказал, что это «пронизывающий холодный ветер, свищущий над могилой героя». А другой музыкант услышал здесь только «три страницы светской болтовни».

Пометки в нотных тетрадях и черновиках рукой самого Шопена иногда гораздо жёстче. Там упоминается меланхолия, которая делает его сухим и холодным, как камень. Когда к профессору Генриху Нейгаузу долго приставали поклонники с просьбой истолковать начало одного из шопеновских скерцо, он наконец не выдержал и невозмутимо объявил им, что тихий дважды повторяющийся пассаж в левой руке — это «…свиньи, хрюкающие в хлеву в жаркий летний денек». Поклонники надолго задумались и потом решили, что толкование гениально. Любимый ученик Нейгауза Святослав Рихтер был одним из немногих, кто верил только в одно толкование Шопена — буквоедское. Любить Шопена для него означало правильно и точно читать его знаки и указания. Может быть, поэтому Шопен у Рихтера так не похож на себя в сравнении с Шопеном, прочитанным другими глазами. Он острый, холодный и прозрачный, как разрезанное алмазом стекло, реалистичный, и неуравновешенный, как и записано нотами, и только в отдельные минуты мечтательный. Прочие свойства Рихтер намеренно прятал от слушателей, всегда готовых при первых звуках сонаты или баллады растечься по тарелке, как пломбир.

Фридерика Шопена любят по тысяче причин, каждая из них веская и уважительная. Раз он «поэт фортепиано», то стало быть, неустанно провоцирует сравнения со стихотворцами, причем обычно в духе Анны Ахматовой на тему: «Когда б вы знали, из какого сора растут цветы, не ведая стыда…» И если сложить все стихи, где упоминается даже вскользь имя Шопена, то

действительно получается собирательный образ отменно приготовленного «безе», сладкое воздушное пирожное пониженной калорийности и повышенной духовности. Между тем Борис Пастернак, восхищавшийся тем, как его кумир в свои этюды вложил «живое чудо фольварков, парков, рощ, могил», заметил еще и другое. Он сказал, что Шопен не имел времени выдумывать свой собственный музыкальный язык, зато успел за 39 лет жизни высказать множество новых мыслей уже известным, старым фортепианным языком.

В самом деле, «поэт», не изобретающий новых слов, не нагружающий свой текст необычными конструкциями или придаточными предложениями, но при этом не скупящийся на музыкальные «комплименты», — просто «лапочка» и «душечка» для тех, кто его читает, слушает и «потребляет». С ним легко и просто, как с дамским угодником или опытным диск-жокеем. В его произведения как бы заложена некоторая лень и праздность адресата. У Шопена был совершенно конкретный «адресат», на две трети его «наследие» состоит из фоновой и развлекательной музыки для салонного употребления, но тут он неожиданно оказался «полупророком» массовой культуры и «попал в резонанс с чаяниями миллионов», о которых ему, вероятно, и думать-то было лень.

Любопытно, но многие выдающиеся пианисты сошлись на том, что Шопен настолько же требователен (если не сказать — придирчив) к игроку за роялем, насколько либерален и нетребователен к уху своего слушателя. Он не изобрел ни одного нового гармонического хода или приема, не нашел ни одной новой формы, только иногда пользовался оборотами польских песен или танцев как вполне допустимой «каплей зарубежной экзотики». Все, что он сказал нового, укладывается в ясные гладкие формулировки, в запоминающийся и милый ритм, отчетливые периоды, вовсе не обязательно квадратные, но простые и понятные. Пассажи, красоты фортепианного письма, «ветвистые лопухи» разложенных аккордов, «дышащая» фактура, легкая бисерная техника или красочные блестки непринужденно-уместных мелочей ясности и добротности «каркаса» ничуть не мешают, даже если какой-нибудь горе-пианист сомнет или переврет половину этой обертки от избытка чувств…

Настоящий Шопен — в том, чем и как начинены его ноктюрны или экспромты, а не в оболочке. При этом аналитики отмечают, что с точки зрения «музыкальной анатомии» любую страницу Шопена анализировать как раз очень легко и не очень интересно. Так как при этом все обаяние куда-то уходит, а остаются лишь хорошо продуманные структуры речи…

Настоящий Шопен — в странном, но очевидном факте полной авторской беспомощности вне своей узкой области. У него в послужном списке только одно Трио, три вещи с участием виолончели (и то — как съязвил один московский профессор, виолончель всегда присутствует у Шопена в нотах в качестве свидетеля), несколько польских песен (которые получили в истории штамп «Рекомендовано к прослушиванию» только после того, как Лист обработал их для рояля) и два с половиной фортепианных концерта с оркестром. Остальное — музыка для одного фортепиано написанная в расчете или на собственное исполнение, или на учеников разной степени одаренности и сообразительности. Везде, где роялю аккомпанирует оркестр, знатоки не устают удивляться тому, как находчивый, умный, обходительный, страстный персонаж-солист может на равных состязаться с таким агрессивным и недалеким «спарринг-партнером». И добавляют, что сам Шопен в любом случае не мог написать оркестровые связки и склейки к своим концертам: просто он не учился этому «низкому ремеслу» и не владел им. А некий затерявшийся в истории парижский аранжировщик с умеренными расценками за лист партитуры даже если и знал, что обслуживает гения, оркеструя его концерты, все равно работал не лучше, чем умел.

И все же… Сколько ушей, столько Шопенов. Для одних он сладкозвучный певец, «Орфей» и прочее, что бескрайняя любовь обязывает говорить о несравненном кумире. Некий молодой лауреат очередного Шопеновского конкурса всерьез и с ответственным видом говорит, что, играя любую его вещь, он преклоняется даже не перед каждым шедевром в отдельности, а перед человеком, который с определенного момента своей жизни, лет примерно с двадцати, стал писать вообще одни шедевры и ничего другого. Впрочем, как известно, у отличников «преклоняться» — это профессиональный навык, а не что-то другое… Для иных Шопен, напротив, страдалец, ипохондрик, высокохудожественный вариант «нытика», почти что мизантропа, которому не удается этого скрыть. Особого рода «соловей» из иронического рассказа Зощенко («отчего, мол, соловей поет? — да жрать хочет, оттого и поет…») — замученный бесконечными уроками и открытой формой туберкулеза вежливый человек, чьи жалобы на жизнь и слезы откристаллизовались в нескольких чистейших капельках музыки. О таком — более реальном — Шопене (к тому же и вправду черном меланхолике) хорошо говорит один безымянный свидетель, который наблюдал, как на обеде в Париже хозяин дома привел представить гостям своего пятилетнего сынишку. И Шопен с вымученной улыбкой говорил

соседу по столу, что мальчишка такой веселый, розовый и теплый, а он сам вынужден надевать две пары кальсон в теплую погоду, потому что ему все время зябко и не по себе…

В Польше, на географической родине, похоронено шопеновское сердце, в Париже — тело. В своем Штутгартском дневнике 1831 года Фридерик Шопен пишет о том ужасе, какой у него вызвало наведение русскими войсками порядка в польском крае: «…Боже, есть ли Ты вообще? Да, Ты есть, и Ты не мстишь! Что, москали совершили еще недостаточно злодеяний? Может, мои сестры, мой отец стали жертвами москальской солдатни, может, Ты и сам москаль?..» Как это согласуется с нежнейшими и приятнейшими фортепианными миниатюрами? Ответ, скорее всего, в том самом учебнике музыкальной психологии, где описан темперамент меланхолика. Среди жертв польского восстания не было родственников Шопена. Вся семья его отца (учителя французского языка) счастливо избежала погромов и успела добраться до Парижа.

Процитируем несколько строк из Авроры Дюдеван, писавшей под мужским псевдонимом Жорж Санд. Будучи для Фридерика Шопена «музой», энергетическим вампиром, любовницей, «классной дамой», доброй феей и «мегерой» в одном лице, она могла наблюдать куда больше того, чем записала в своих дневниках на острове Майорка. «Он на целые дни запирался в своей комнате, плакал, бегал взад и вперед, ломал перья, сотни раз повторял один и тот же такт… Вот так он мог потратить шесть недель на одну страницу — чтобы, в конце концов, записать ее в том же виде, в каком наскоро набросал ее в первый день».

Вся музыка Шопена изначально рассчитана на то, чтобы нравиться, — и это совершенно нормально. Шопену не удалось попасть в «башню из слоновой кости», где можно было бы спрятаться от вкусов, эмоций и пожеланий «трудящихся» и с удовольствием их игнорировать. Но парадокс в том, что Шопен изначально элитарен, он никогда не был и не будет автором, который отвечает на все вопросы. Гектор Берлиоз не мог прийти в себя от того, как «молоточки едва касаются струн, когда Шопен играет на пределе пиано, будто это концерт фей и эльфов», а изобретатель жанра ноктюрна и даже немного учитель Шопена Джон Фильд считал все это «талантом для больничной палаты». Феликс Мендельсон находил, что сентиментальность его мазурок недостойна культурного человека и музыканта. Понятие «культурного человека», видимо, с тех пор сильно расширилось, но осталась уязвимость Фридерика Шопена как некоего «Пьеро поневоле», персонажа, который вместо того, чтобы скрывать свою

слабость и меланхолию, делает их предметом искусства. И даже слишком красивым предметом…

«Поэт» он только отчасти, местами, хотя этот ярлык теперь уже никто не сможет отклеить от его фрака. В глазах наблюдателей и потребителей музыки своего времени Шопен — самый лучший вариант «тапера и тренера» сразу. Шлягерные и похожие на шлягеры вальсы, мазурки и полонезы не были «художественной условностью», а использовались по прямому назначению с большим размахом. Их проверяли на удобство и долговечность тысячи ног, покуда танцы не вышли из употребления и моды, переехав плавно в салоны, а много позже в филармонии. Хорошо изданные этюды Шопена в наборе из 24 штук тоже всегда годились лучше прочих и годятся поныне: а) как тесты (обязательная программа) либо б) превосходный материал для учебного показательного растерзания музыки и в) для «профессионального натаскивания» пианистов всех возрастов на конкретные навыки: беглость, скорострельность, меткость, ловкость в жонглировании быстрыми арпеджио. А лишь потом — умение плавно вести мелодическую линию, выделяя ее, как тропинку, из зарослей шопеновской фактуры, которая в медленных этюдах на «певучесть» нарочно написана густо, не подстрижена и не прорежена, как у классиков. Фокус лишь в том, что другие фортепианные образцы «таперского» или «тренерского» искусства обычно выкидывают в корзину для бумаг после того, как они сослужат свою службу, а грустные и красивые сонаты, полонезы, этюды, вальсы etc. Шопена спокойно стоят на полке и ждут следующих пользователей.

Михаил Глинка
Турист из России

Имя нашего героя служит для многих паролем, пропуском в мир истинных музыкальных ценностей, своего рода тестом на «свой — чужой». Им до сих пор клянутся в любви к России и русской музыке. Его изречения, в том числе и вымышленные, а также его не всегда узнаваемые портреты украшают стены очень многих музыкальных учреждений в России — по крайней мере, в течение последних полутораста лет. Это Михаил Иванович Глинка, основоположник русской классической музыки.

Однако именно эта тяжкая работа (которую для Глинки придумали задним числом и задним же числом записали во все учебники) во многом испортила его мировую музыкальную репутацию за пределами России. Испортила в силу того простого факта, что отечественная культура пока так и не смогла мотивировать свой трепетный пафос по сему поводу и подтвердить его какими-либо объективными данными, которые убедили бы остальной мир в необходимости любить Глинку так же сильно и беззаветно, как это принято у российских почвенников.

А чем на самом деле был занят в свободное от этой вымышленной работы время Михаил Иванович Глинка (к тому же находясь вне пределов России), мы и проследим.

Итак, место действия — город Мадрид, время — 1845 год. Сейчас здесь появится господин Глинка (он же дон Мигель), но не как основоположник русской классической музыки, а как частное лицо. В Испании его никто не знает, у него здесь нет никаких дел,

приглашений, запланированных встреч, ни концертов, ни гастролей, ни мастер-классов — короче говоря, он обыкновенный турист. Или почти обыкновенный…

Основная на тот момент работа, по которой Глинку знают в России, уже давно выполнена. Эта партитура, как известно, называется вовсе не *Иван Сусанин,* а все-таки *Жизнь за царя* — и это первый настоящий русский «режимный» шлягер. До конца царствования династии Романовых эта опера будет исполняться во все «царские дни» (и в Москве, и в Петербурге) с непременным триумфальным успехом. Примерно такая же судьба постигнет ее и после крушения империи — правда, с сильно измененным текстом и сюжетом: поиски поляками дороги на Москву в глухих костромских лесах вызывали недоумение у нескольких поколений советских слушателей, но Глинка в этом не виноват. Он уже сочинил те восемь тактов, за которые Чайковский был готов произвести Глинку в гении, — речь шла, разумеется, о первом «квадрате» финального хора «Славься, славься русский царь! Богом нам данный наш царь-государь!» Более того, Глинка уже и *Руслана и Людмилу* сочинил. Но в паспорте этого не напишешь…

В день пересечения испанской границы в мае 1845 года (по старому стилю) Глинке исполнился 41 год. Так совпало — день в день. И вроде бы — по всем понятиям, в том числе и самым патриархальным, «домостроевским» — Михаил Иванович уже вполне взрослый и самостоятельный человек. Однако в своих *Записках* Глинка пишет, что ему стоило очень большого труда и очень большого времени получить разрешение у своей матушки на эту поездку. (Как тому моряку в сказке Киплинга, который болтал ногами в воде только потому, что его мама разрешала ему болтать ногами в воде.) А поехал Глинка в Испанию по примеру Франца Листа — прославленного виртуоза, который в эту страну недавно предпринял концертное путешествие и ему здесь страшно понравилось.

Глинка — как правильно воспитанный русский дворянин и помещик — самостоятельно не мог себя обслужить, да он и не должен был этого уметь. Путешествовать одному для него было задачей совершенно неразрешимой. Надо было нанять человека (по-европейски это называется «мажордом», а в России — «дядька»), который будет обихаживать его жизнь в пути. Этим дядькой стал природный испанец по имени дон Сантьяго с пятилетней дочерью (потом, кстати, семейство дона Сантьяго еще увеличилось), и всей этой замечательной компании, за их заботы и труды Глинка исправно платил немалые деньги — 100 франков в месяц. Кстати, именно с доном Сантьяго он начал всерьез учить испанский язык. До этого в Париже он уже предпринимал такие

попытки, на первых порах они принесли свои плоды. Глинка брал несколько классических испанских текстов (в их числе, кстати, было что-то из *Дон Кихота* Мигеля де Сервантеса) и переводил с испанского языка на французский. А потом показывал перевод знатокам. Потом, по прибытии в Испанию, за две-три недели Глинка вполне освоился, стал говорить сносно, а впоследствии через месяц-другой, и просто свободно.

Кстати, паспортный режим, конечно, тогда был не чета теперешнему, но все равно, чтобы пересечь испанскую границу, Глинке был нужен надлежащим образом выправленный проездной документ. И выяснилось (прямо на границе), что то ли Глинка по рассеянности, то ли дядька его дон Сантьяго, в общем — кто-то паспорт Глинки потерял. И пришлось на месте улаживать этот вопрос за «очень дополнительные деньги». Причем одним из решающих доказательств того, что Глинка — это Глинка (тогда ведь не было ни фотографий, ни каких-то других способов идентификации личности), стала статья о нем, опубликованная в Париже в *Журналь де Деба* не кем-нибудь, а Гектором Берлиозом, первым композитором Франции. Это рецензия на прошедший не без успеха (хотя и не всеми замеченного) авторский концерт Глинки в Париже. Однако до того, как Глинка вполне освоился и с испанским языком, и с его местным произношением (которое на слух иностранца звучит поначалу довольно невнятно и даже шепеляво), до того, как он попал в Мадрид, он успел поймать ту главную «птичку удачи», ради которой, как потом выяснилось, он сюда и ехал.

Было это так. В городе Вальядолиде на одном из местных вечеров (это был вечер в одной из семей) он услышал игру гитариста. Имя и фамилию этого человека мы знаем совершенно точно. И если подходить к делу по-современному, то этого гитариста надо было бы указывать в соавторстве с Михаилом Ивановичем Глинкой, но об этом после. Звали гитариста Феликс, фамилия Кастильо, он был сыном одного из известных в Вальядолиде купцов-негоциантов. Именно он наиграл на гитаре хоту с многочисленными вариациями, которую Глинка, по его собственным словам, очень цепко удержал в памяти со всеми деталями, чтобы уже потом, по приезде в Мадрид, сделать из этого материала *Блестящее каприччио.* Потом, по совету князя Одоевского, это произведение переименовали в *Арагонскую хоту,* и под этим именем оно так и осталось в истории. Любопытно, что когда эта музыка (Глинка, правда, этого уже не застал) бумерангом вернулась из России в Испанию, то и обыкновенные слушатели, и профессиональные музыканты совершенно отказывались верить, что она написана не испанцем. Для них это

звучало — и звучит до сих пор — как абсолютно подлинная, «родная» испанская хота, которая просто почему-то положена на классический состав оркестра. Кстати, в те времена в Испании был еще жив старинный обычай провожать человека в последний путь хотой. Знал ли об этом русский классик?

В соавторах у Глинки оказалось очень много разного народу, причем очень пестрого и не особенно респектабельного. Например, один погонщик мулов из Мадрида, причем безымянный — мы так и не узнаем имени человека, который вошел в историю русской музыки. Глинка говорил, что испанец к нему часто захаживал и что-то напевал. Еще были какие-то люди в Мадриде, которые напели ему пару ламанчских напевов, и эта музыка без больших изменений вошла во вторую испанскую увертюру Глинки: сначала она называлась *Воспоминание о Кастилии,* а потом длиннее и красивее — *Воспоминание о летней ночи в Мадриде.* Еще не раз промелькнут по страницам его *Записок* какие-то цыганки, которые для него плясали. Особенно его поразил один цыган: плясал, говорит, замечательно, зажигательно… но уж слишком непристойно.

Записи одной и той же песни, сделанные Глинкой от разных людей, иногда выглядят просто как разная музыка. Но Глинка приводит их к какому-то общему знаменателю, он пытается найти тот общий корень, который там, по его убеждению, должен быть: раз музыка народная, значит, у нее должен быть единый корень. Вот это — в переосмыслении советских музыковедов и на языке доктрины социалистического реализма и называется «принцип народности в искусстве». Именно под этот принцип и подогнана задним числом известная фраза о том, что музыку создает народ, а композиторы — лишь аранжировщики.

Записанные рукой Глинки песни, как правило, одноголосные — это одна-единственная нотная строчка, очень часто с подписанными под ней испанскими словами — Глинка писал их так, как слышал. Любопытно, что ни реальный ритм — переменчивый, сложный и живой, ни гармония в эту запись или не попадают, или остаются между строк. В строку не пишется и главное «лыко» — все то, что составляет прелесть музыки, ее аромат, ее звучание в живом воздухе, в живом контексте реальной жизни. Это тоже к вопросу о принципе народности: берется подлинная мелодия, а под нее подгоняются (как это называется у иных музыкантов) правильные «столбы», то есть стройная классическая гармония. Именно такая гармония, какой она должна быть согласно учебнику, — а не такая, как она есть на самом деле.

Очень нежно и забавно Глинка отзывается о фламенко — о

том, что он слышал на юге Испании. Певцы, говорит, заливались «в восточном роде», и ощущение было такое, как будто вы слышите три ритма одновременно, то есть у певцов свой ритм, у гитаристов свой, а у танцоров свой. И как-то они так мило уживаются, друг другу не очень мешая.

Была еще одна дама, от которой Глинка тоже многое записал, причем предоставленные ею данные пошли в дело, в композиторский процесс. Звали ее Долорес Гарсия, родом она из Гранады, но главный интерес здесь не в записях музыки. Открываем *Записки* и читаем: «Дон Франциско по моему желанию отыскал миловидную андалузку, которая славилась пением народных песен. Ей было лет 20, она была небольшого роста, интересной физиономии, сложения крепкого. Ножка же ее была детская, голос очень приятный. Не без хлопот и опасностей поладил я с нею; наконец решился вывезти ее в Мадрид, что также обошлось не без затруднений». И дальше начинается классическая история из области русского крепостного права.

С дамой ведь как следует обращаться — либо преклоняться перед ней, если она благородна, прекрасна, недоступна, либо… как с живой игрушкой. Эту Лолю (Глинка называл Долорес Гарсия «Лолей») вывозят в Мадрид, и дальше — следующая вполне исчерпывающая фраза: «Трудно мне было с моей подругой первое время, она часто бывала со мной у своих приятельниц-гранадинок, и нет сомнения, что они ее сбивали с толку. К счастью, все они выехали из Мадрида, тогда Лоля видимо изменилась, и последнее время мы жили с ней душа в душу. Несмотря на это, однако же, я видел ясно, что из нее артистки никогда не выйдет, и потому решился отправить ее обратно к матери, что и исполнил в июне 1846 года». Что ж, живые игрушки либо ломают, либо выбрасывают…

Еще одно приватное знакомство, которое Глинка сделал в Мадриде. Описано в его *Записках* это так: «…Дон Хосе Альварес познакомил меня с земляком своим Доном Педро Фернандесом, который приехал из Палентии для усовершенствования себя в музыке». Дело было в мае 1846 года — второго года пребывания Глинки в Испании. «Дон Педро изредка навещал меня, когда еще была со мною Лоля. Когда же она уехала и он заметил, что я грустил, он стал ежедневно навещать меня… <…> Дон Педро твердил этюды Крамера под моим руководством». Это естественно, ведь дон Педро хотел научиться серьезно играть, а Глинка мог ему помочь. Но обернулось все это совсем неожиданно.

В качестве живого вещественного доказательства испанской «одиссеи» Глинки дон Педро Фернандес уехал в Россию. Это тоже

типично барская привычка: из дальних стран надо обязательно привезти с собой что-нибудь живое — хоть кошку персидскую, хоть комнатную собачку, хоть какого-нибудь турчонка, арапчонка, казачка, — неважно. Если не привезти, то не поверят, — несолидно. И они жили душа в душу почти десять лет после этого — и в Варшаве, и в Петербурге, и в имении Глинки в Смоленской губернии, причем дон Педро состоял при Михаиле Ивановиче в трех должностях одновременно. Он был нечто среднее между другом, секретарем и камердинером. Но если бы Глинка все-таки мог относиться к дону Педро как к себе равному, то, видимо, это не закончилось бы так, как оно на самом деле закончилось: все-таки насильно мил не будешь. В 1855 году, за два года до смерти Михаила Ивановича, обнаружили, что дон Педро исчез. Причем он прихватил с собой много интересного и ценного — а среди прочего еще и испанский дневник Глинки, которого с тех пор и по сию пору так никто больше и не видел.

Во многих советских биографиях Глинки, которые густо крыты сусальным золотом, описывается один его разговор, имевший место в Париже. Это диалог с Джакомо Мейербером — самым популярным оперным композитором XIX века, создателем большой оперы и ее олигархом. Причем описывается это событие, что называется, «тенденциозно»: Мейербер во всех этих биографиях очень плохой, потому что он якобы все время озабочен умножением собственной и без того гигантской славы. Вот он обращается к Глинке примерно так: мсье Глинка, мы очень хорошо знакомы с вашей работой, мы относимся к вам с большим интересом, мы следим за тем, что вы пишете. Но почему мы знаем вас только по имени, почему мы не знаем вашей музыки, где бы нам ее достать? На что Глинка, как написано в тех же сусальных биографиях, «с колоссальным чувством собственного достоинства» ответил олигарху большой оперы, что не имеет привычки сам заниматься распространением своих сочинений. Вот и поговорили… Что это — достоинство или просто барство? Кто будет вместо автора заниматься его сочинениями? Дядька? Дон Педро? Лоля? Государь император Николай Павлович? И есть наиболее вероятный финал, который, конечно, в сусальных биографиях не описан. Ну и зря, — должен был бы ответить Мейербер.

А он обычно хорошо знал, что говорил…

И еще к вопросу о том, до какой степени частным лицом был Глинка в Мадриде. В 1846 году, ближе к концу его пребывания, здесь состоялись одновременно две королевские свадьбы: Глинка описывает полный набор торжеств: «травля быков» на Пласа Майор (главной площади Мадрида), народные гуляния, раздача

еды и выпивки, увеселения всяческого рода. И среди номеров в сборном правительственном концерте по случаю этих двух свадеб исполнялось трио «Не томи, родимый» из глинкинской оперы *Жизнь за царя*! Вот ответ клеветникам, которые пытаются утверждать, что Глинку никто не любит за границей так, как в России! Да, ответ сильный, но тонкость заключается в том, что никто из устроителей того концерта и его слушателей не знал, что Глинка в Мадриде. Более того, не было известно, кто это такой, жив ли он, знали только музыку. А сам Глинка даже не мог попасть внутрь дворца Прадо, который сейчас является знаменитейшим королевским музеем, — именно там шел концерт. Михаил Иванович при этом ходил вокруг, музыки своей так и не услышал, зато наблюдал мощное полицейское оцепление. Он красиво описывает, что ночью дворец весь сиял, потому что был иллюминирован «разноцветными шкаликами».

Музыкальные и не только музыкальные впечатления дона Мигеля в Испании в основном разошлись на сувениры. Больше он не будет писать по заказу, поскольку его особа больше не интересует высокое начальство (в России *Жизнь за царя* уже поставлена). Он будет писать только по вдохновению или не будет писать вовсе. Но вот что любопытно. В своей собственной стране Глинка точно такой же ничем не занятый турист, как и там, в прекрасной Кастилии. Считается, что поездка в Испанию стала мощным творческим импульсом для новых сочинений, но список написанного за следующие десять лет — это две с половиной, максимум три строчки в самых подробных жизнеописаниях основоположника русской классической музыки. Через три с половиной года будет закончена *Камаринская,* где с народными темами придется немного труднее: они уже не будут даны автору в готовом — сыгранном и спетом — виде. И *Камаринская,* и *Воспоминание о летней ночи в Мадриде* будут совершенно неудовлетворительно исполнены в Петербурге, потому что тогда ни в Северной столице, ни во всей России еще не было ни одного нормально звучавшего оркестра, который бы состоял из свободных и профессиональных людей. Но тем не менее туристы тоже иногда пишут историю музыки…

Николай Овсянико-Куликовский Таинственный незнакомец

Дорогие друзья! Здесь начинается очень важная история, требующая тишины и внимания, поскольку это история об истинно прекрасном и великом. История об одной из непреходящих ценностей русского классического искусства. История о шедевре, к которому прямо, не колеблясь, можно отнести знаменитые слова поэта: «Великой музыки бессмертная душа». В этой истории не будет места ни ложно понятой развлекательности или занимательности, ни ёрничеству, ни иронии, ни жонглированию словами, цифрами или фактами. Эта история будет чиста и строга.

Непрост и тернист был путь произведения, о котором пойдет речь, к умам и сердцам слушателей. Но все истинно прекрасное в конце концов побеждает. Над ним не властно время. Итак, наша история о Симфонии № 21 Николая Дмитриевича Овсянико-Куликовского.

Справедливость требует сказать хотя бы несколько слов об авторе. Его биография неисчерпаема, вот хотя бы некоторые узловые ее моменты. Николай Дмитриевич Овсянико-Куликовский, человек благородного происхождения, аристократ, владетельный помещик, родился в 1768 году. В одном из своих южнорусских, или малороссийских имений он держал огромный крепостной оркестр, который ничем не уступал лучшим оркестрам тогдашней Европы. И сам Николай Дмитриевич с этим оркестром неоднократно исполнял лучшие, наиболее

прогрессивные сочинения своих современников — европейских композиторов, как, впрочем, и свои собственные.

В 1809 году Николай Дмитриевич подарил свой оркестр открывшемуся тогда же Одесскому оперному театру. Поступок беспрецедентный, беспримерный в истории русского искусства. И, кстати сказать, именно к этому событию, к открытию Одесского оперного театра, и была им написана его Двадцать первая соль-минорная симфония. По причинам, которые вовсе не являются тайной и о которых мы тоже непременно упомянем, эта партитура является единственным дошедшим до нас сочинением мастера. Что касается причин такого странного факта, то действительно, Николай Дмитриевич, будучи человеком, опередившим свое время на десятилетия, может быть, даже на века, не пользовался уважением и популярностью в среде реакционно настроенной русской аристократии и образованного сословия. Эти круги всячески замалчивали все, что касается творчества, взглядов и жизненного пути Овсянико-Куликовского. Поэтому, когда Николая Дмитриевича не стало в 1846 году, ни одна из российских газет даже словом не упомянула об этой утрате.

Многие исследователи творчества Овсянико-Куликовского (а надо вам сказать, что эти исследователи являются цветом советской и российской музыковедческой науки) неустанно подчеркивали, что Николай Дмитриевич был удивительно разносторонним человеком. Он потрясающе до тонкости разбирался и в сельском хозяйстве, и в науках социальных, или общественных, и в медицине, и в биологии. В энтомологии (науке о насекомых) ему не было равных, особенно в том разделе этой науки, которая называется лепидоптерология и касается бабочек (это то, чем потом будет увлечен писатель Владимир Набоков). Так вот, с той же страстью, с которой Овсянико-Куликовский отдавался этому интересу, он был увлечен и музыкой. Он мог часами говорить о тонкостях построения симфонического цикла у Моцарта или у Вебера. Он был абсолютно информирован обо всем наиболее ценном, наиболее важном, что создавалось в его время и его предшественниками.

И очень важно, что в своей Двадцать первой симфонии он творчески переосмыслил самые важные правила построения симфонического цикла. Здесь и медленное вступление перед первой частью, и оригинально построенный менуэт, и, главное, постоянная, прочная опора на народную песенность. Все четыре части его симфонии буквально пронизаны ароматом украинской народной песни.

Восхитительная, свободно льющаяся мелодия украинской

песни поручена инструментам, которым далеко не всяким композитор начала XIX века отважился бы такое поручить.

Это трубы. Они еще несовершенны. Они еще не могут подниматься до тех высот выразительности, на которые могут рассчитывать такие мастера, как, например, Вагнер и Скрябин к исходу начинающегося столетия, но они поют, и поют волей Овсянико-Куликовского так, что можно заслушаться!

А что же такое, дорогие друзья, реакционность применительно к интересующему нас шедевру? Реакционность — это пассивное, а пуще того, активное противодействие всему новому, истинному, подлинному. Реакционер в страхе, в бессильной злобе хватается за отжившие ценности и нормы, не гнушаясь при этом самыми грязными, порой компрометирующими его средствами. Исследователи творчества Овсянико-Куликовского обращают наше с вами внимание на то, что появление финала Двадцать первой симфонии было воспринято современниками в духе самой черной реакционности. Финал называется *Казачок*. Да, действительно, это народный украинский танец, полный бодрости, огня, живости. Но важно, что в середине этого финала вниманием слушателя завладевает новая тема, и это прорыв, дорогие друзья! Прорыв в светлое и прекрасное будущее русской музыки, которое тогда, в 1809 году, было видно, пожалуй, только одному Овсянико-Куликовскому.

И здесь история ставит перед нами один из труднейших своих вопросов. Как могло случиться, что партитура этого уникального сочинения, которое могло бы определить пути развития русского искусства на десятилетия вперед, а может быть, даже и повернуть эти пути в совсем другом направлении, впервые была опубликована Государственным музыкальным издательством СССР только в середине XX столетия, в 1951 году? И на этот вопрос нам будет весьма затруднительно ответить, если мы не обратимся к фигуре первооткрывателя.

Надо назвать имя того человека, который впервые обнаружил в одесском архиве партитуру Двадцать первой симфонии Овсянико-Куликовского. Это в своем роде подвижник, скромный музыкальный труженик, скрипач, педагог, аранжировщик Михаил Эммануилович Гольдштейн. И история того, как партитура попала в его руки, заслуживает отдельного внимательного рассмотрения.

Во всех своих автобиографиях Миша Гольдштейн всегда указывал, что он моложе советской власти ровно на один день, то есть появился на свет, разумеется в Одессе, 8 ноября 1917 года. Миша доводится старшим братом другому Гольдштейну, куда более знаменитому, — Борису, вернее сказать, Бусе Гольдштейну.

Тому самому — лауреату, вундеркинду, виртуозу-скрипачу, кумиру 1930-х годов, который как никто играл фа-диез-минорный Концерт Венявского и т. д. и т. п. Возможно, Миша не был так удачлив, как его младший брат, возможно, он даже и не умел так виртуозно, роскошно и шикарно играть на скрипке (хотя кто знает?), но живостью характера, живостью ума, широтой музыкального кругозора он превосходил очень многих своих сверстников.

С 1946 года, сделав некоторый круг, который потом окажется всего лишь малым кругом его жизни и его мытарств, Миша снова оказывается в родном городе, в Одессе. И здесь его музыкантские усилия регулярно, с завидной периодичностью наталкиваются на ту реакцию, которая на современном русском языке называется «фейсом об тейбл», то есть лицом о твердую деревянную поверхность. Когда это происходит не первый, не второй, а уже энный раз, то тут…

А вот сейчас, дорогие друзья, остановимся на минуточку, чтобы между нами не осталось никаких недоразумений и недомолвок. Как разумные люди, мы одинаково хорошо понимаем, что для того, чтобы принимать мудрые, взвешенные решения о художественной или репертуарной политике, чтобы красиво расставить в нужном порядке десять-двадцать дежурных комплиментов: великий, выдающийся, гениальный, талантливый, способный, одаренный и т. д., чтобы льстиво и восторженно рассуждать о свободно льющихся мелодиях, о выдающемся вкладе кого-нибудь во что-нибудь, совершенно не обязательно в музыке разбираться… Мы это хорошо понимаем, не так ли? Отлично. А теперь посмотрим, что было дальше.

После очередной композиторской неудачи Мишу Гольдштейна утешали его друзья, и один из них сказал: «Ну докажи ты им, что они ничего в музыке не смыслят». Им — это как раз тем, кто под неубедительными предлогами, но очень твердыми голосами разворачивали Мишины сочинения и говорили: «Вы талантливый человек, но эти сочинения никуда не пойдут, потому что…» и все, дальше ничего не объясняли. Как доказать? «А напиши-ка ты, — сказали Гольдштейну, — симфонию в украинском стиле, на украинские народные темы, оркеструй ее под Моцарта или что-нибудь в этом роде, там под конец XVIII — начало XIX века, и утрешь им нос!» Ну хорошо, посмеялись и забыли.

Миша был человек отходчивый, что называется, физиологический оптимист, но идея все-таки осталась. И ведь больше того, в том же самом разговоре друзья Гольдштейна, которые хорошо знали украинскую историю и литературу, как и

подсказали ему имя возможного автора симфонии на украинские темы. Симфонии, в которой, конечно же, воплотятся все чаяния и надежды тех самых «музыковедов в штатском» которые ничего не смыслят в музыке. А что, если этим автором будет какой-нибудь сумасшедший помещик-графоман, который, вдоволь наигравшись в свой крепостной оркестр, взял да и действительно подарил его Одесскому оперному театру? Это мы с вами понимаем, что с точки зрения человеческого здравого смысла вот так взять и подарить живых людей, как китайский сервиз, — это дикость, рабство, гримасы крепостного права. С точки зрения тех самых музыковедов, это, наоборот, высший творческий подвиг со всеми вытекающими из него последствиями. Более того, придумали даже имя этому человеку. Он мог бы быть, например, дедушкой одного весьма известного в начале XX века (теперь, правда, совершенно забытого) крупного литератора Дмитрия Николаевича Овсянникова-Куликовского. Пришлось чуть-чуть изменить фамилию и превратить его в Овсянико-Куликовского (кстати, и в таком виде фамилия совершенно не украинская и совершенно не аристократическая).

Дмитрий Николаевич Овсянников-Куликовский писал крупные труды по истории русской литературы, очень дурно отзывался об интеллигенции, считал, что это буквально нарыв на теле народном и т. д. У него вполне мог бы быть дедушка. Отлично! Но решающим вкладом в эту историю оказалось вмешательство другого человека, который при том разговоре не присутствовал. В те времена в Одессу довольно часто наезжал композитор Исаак Дунаевский. Он был хорошо знаком с Мишей (Дунаевский тоже скрипач по первой профессии), и вот он, услышав об этой затее, начал Мишу убеждать: «Да ведь нет ничего легче, чем написать симфонию в стиле XVIII века. Вот, смотри…» И наиграл Мише на рояле очень красивую мелодию очевидно украинского происхождения — буквально готовая народная песня. Миша спрашивает: «Что это?» — «Потом узнаешь!» Потом оказалось, что это песня *Ой, цветет калина в поле* у *ручья* из музыки к еще тогда не вышедшему на экраны фильму *Кубанские казаки.* Здесь Миша до конца дней своих остался в легком недоумении: то ли это действительно народная песня, то ли это музыка Дунаевского (как и было написано потом в изданных нотах), но стилизованная под народную песню. Факт тот, что Миша эту тему взял, во избежание неприятностей и недоразумений с цитированием изменил в ней ровно одну ноту и вставил ее в свой нехитрый танец для симфонического оркестра под названием *Казачок, с* чего все и началось.

Стало быть, вы утверждаете, что создает музыку народ, а

композиторы ее лишь аранжируют? У вас это изречение за подписью «Михаил Глинка» везде записано аршинными буквами? Извольте получить!

Что же было дальше? Миша Гольдштейн быстро дописывает к этому самому *Казачку* еще три части и готовую, с едва просохшими чернилами рукопись несет прямо к художественному руководителю Одесской филармонии товарищу Казневскому. И тут совпадение: Казневскому буквально завтра-послезавтра уезжать в Киев на повышение — он должен был заступить на новый ответственный пост в Комитете по делам искусств УССР, в его музыкальном департаменте. Казневский хватается за это открытие, даже не задает Гольдштейну вопросов из серии «где взял». Он же понимает, что в Киев новой метле надо сразу мести чисто, надо сразу предъявить нечто такое — народное, державное, патриотическое, настоящее, чтобы все понимали, с кем имеют дело.

Буквально в течение полугода новую симфонию Овсянико-Куликовского, мифического сумасшедшего помещика-графомана, начинают исполнять лучшие оркестры УССР, затем лучшие оркестры Союза ССР. В 1954 году ее записывает на пластинку заслуженный коллектив республики оркестр Ленинградской филармонии под управлением Евгения Мравинского. В советских энциклопедических словарях появляются статьи о выдающемся композиторе Овсянико-Куликовском. Все идет просто замечательно: триумфальное шествие этой партитуры по Советскому Союзу закончено. Дальше — только выход на мировой уровень.

А тем временем с Михаила Гольдштейна все настойчивее начинают требовать оригинал партитуры бесценной симфонии, которую он обнаружил в одесском архиве. Где ноты? Покажите! Все чаще в Одессе появляются пытливые музыковеды, которым необходимо написать новые и новые красивые статьи, монографии об отце и основоположнике украинской симфонии. Один из них, Валериан Данилович Довженко, действительно начал писать целую книгу об Овсянико-Куликовском. Гольдштейн же с самого начала был абсолютно уверен, что его шутка, его подделка будет разоблачена немедленно. В симфонии Овсянико-Куликовского (будем ее все же так называть) имеется ряд грубейших ошибок, очевидных ляпов, там белыми нитками шито, что в XIX веке такое написано быть не могло. Трубы и валторны играли в начале так, как будто это инструменты джаз-оркестра, они не могли так играть в XIX веке. Поэтому Гольдштейну в чистовой партитуре, которую он отнес в филармонию, пришлось буквально заклеивать казеиновым клеем некоторые фрагменты

этих инструментальных партий, чтобы написать что-то похожее на возможности этих инструментов в начале XIX века. Кроме того, все классические менуэты всех симфоний, написанных в конце XVIII — начале XIX веков, начинаются с затакта — это железный закон французского танца менуэт. У Миши Гольдштейна менуэт начинается прямо в долю, на «раз».

Но дело даже не в этом. Мише давно уже было пора признаться во всем. Он так и сделал, но ему никто не поверил: как это так, какой-то скрипач написал симфонию выдающегося украинского композитора! Дело закончилось много позже, когда истинный автор этого произведения уже жил в Москве и работал скрипачом в ансамбле Центрального дома Советской Армии. Когда его вызвали в милицию, самым натуральным образом сделали обыск у него на квартире, вели следствие, выясняя, не врет ли он, утверждая, что именно он написал симфонию Овсянико-Куликовского. Когда потом ему пришлось еще поехать в Киев, в Одессу, где ему устроили очную ставку со свидетелями, в частности с валторнистом одесского оркестра, который действительно переписывал по его просьбе ноты. После того как следователи поняли, что ввязались в какую-то дикую, абсурдную историю, Мишу просто отпустили со словами: «Иди отсюда!» После того, как в центральной печати в 1959 году появился фельетон *Гений или злодей?,* где все это излагалось комическим образом, после того, как исчезли из всех советских справочников статьи о якобы великом композиторе Овсянико-Куликовском, стало понятно, что произошло. А ведь произошло очень простое событие. Один находчивый одессит, попросту говоря, «сделал» всех докторов и кандидатов искусствоведения, которые думают, что занимаются наукой, когда велеречиво и льстиво рассуждают о свободно льющихся мелодиях и выдающемся вкладе.

И последнее. Прежде чем вы забудете (а почти нет никаких сомнений, что очень скоро вы забудете имя скромного лирического героя, неутомимого музыкального труженика и подвижника Михаила Эммануиловича Гольдштейна), так вот, прежде чем вы забудете это имя, я хочу сообщить вам о нем еще одну немаловажную деталь. Дело в том, что Михаил Эммануилович является автором многих других «жемчужин» русской классической музыки. Назову две: это Концерт для альта с оркестром выдающегося русского скрипача екатерининского времени Ивана Евстафьевича Хандошкина и Соната для виолончели и фортепиано гениального мастера XIX века Александра Порфирьевича Бородина. Возможно, если бы эти уважаемые авторы написали свои сочинения сами, Михаил Эммануилович нашел бы себе много более интересных занятий.

Но что сделано, того уж не вернешь, а что не сделано, о том нечего жалеть…

И главное: отечественное музыковедение, ничего не забыв и ничему не научившись, продолжает воспевать своих героев.

Людвиг Шпор
Откуда взялся зуб мамонта?

В наше время многие профессионалы и любители склонны лишь удивленно поднимать брови при упоминании этого простого имени. И надо сказать, без особого любопытства. Хотя на самом деле наша история — это фактически история о музыкальном Гулливере. Среди современников этот человек выглядел как гигант в стране лилипутов, однако среди потомков почему-то наоборот — он смотрится несколько скромнее, порой напоминая юркого коротышку-лилипута в стране бронзовых великанов. Время искажает масштабы, но не саму музыку. Людвиг Шпор, безусловно, один из самых. Точка. Во многих смыслах он один из самых больших романтиков в истории музыки, но без наигранных жестов и патетических декламаций, хотя мощнейшим импульсом к созданию его светлых, гармоничных произведений стали смерти его брата, жены и старшей дочери. Шпор также один из самых знаменитых путешественников за всю историю музыки, один из самых больших изобретателей в музыке, но, впрочем, об этом после.

У Шпора много разных имен, поскольку там, где он бывал (от Петербурга до Лондона, Лиссабона и еще дальше), его, естественно, по-разному называли. То он Луи Шпор, то Людвиг, то Луис Шпор, но, вообще-то, он родом из маленького аккуратного северогерманского городка Брауншвейга. Вернее, «городком» это место и тогда могло называться с оговорками, а сейчас это большой город, но масштабы там таковы, что в них Шпор не усидел бы и не уложился, даже согнись он пополам! В

Брауншвейге его особенно никто и не удерживал, напротив — местный курфюрст даже помог юному Шпору на первых порах устроить сольные гастрольные туры.

Шпор имел большой успех как скрипач, но мало этого — везде, куда бы он ни приезжал, он всегда свежим глазом подмечал много интересного, необычного, характерного и узнаваемого. Его путевые заметки, дневники — отдельное интереснейшее чтение. Но в конце концов, конечно, Шпор должен был на чем-нибудь остановить свой свежий глаз. Так и произошло, он остановил свой выбор на Вене. Недалеко от рынка — который иногда удивляет наших соотечественников неожиданно «русским» названием *Нашмаркт* — скромно стоит один из самых знаменитых театров мира. Правда, его исторический облик виден теперь только с маленького поперечного переулка. А «чудо в перьях» с губной гармошкой и с птичьей клеткой в руке, много лет занимающее фронтон здания, встречало Шпора каждый божий день в течение трех лет — по дороге на работу. Это Папагено, герой моцартовской *Волшебной флейты,* и он прямо над служебным входом в венский театр Ан-дер-Вин. Бетховен, который много раз в этом театре бывал, ставил здесь впервые своего *Фиделио* и даже жил в нем какое-то время, знал Шпора не только как длиннорукого скрипача-виртуоза, который способен очень на многое. И не только как штатного дирижера театра Ан-дер-Вин в течение трех сезонов (1813–1815), но еще и как композитора, который подает очень большие надежды и очень глубоко начинает копать в области сочинения скрипичных концертов.

Первые скрипичные вещи Людвига Шпора сочинены в самом начале XIX века. Это, конечно, свежая струя и в скрипичной, и в оркестровой музыке того времени. С одной стороны, музыка Шпора намеренно не гигантоманская. Она очень уютная, очень адекватная, очень соразмерная обычной жизни обычного человека. И кроме того, конечно, в ней дает о себе знать виртуозность нового рода. В отличие от безответственных деклараций больших виртуозов, которые как бы «встают в позу» и потом очень долго не могут из нее выбраться, виртуозность Шпора — иного рода. Она не менее трудная, не менее эффектная, вместе с тем она более подкреплена логикой и ясным смыслом музыки, которая написана вовсе не для того, чтобы показать силу и скорость. И это слышно даже в самых ранних его опусах.

В общем, и Бетховену, и не только Бетховену, уже ясно: Шпор это могучий виртуоз, но его музыкантская сила не в том, чтобы витать в облаках, а в том, чтобы обеими ногами крепко стоять на земле. И это очень перспективно. Но это еще не все! Людвиг Шпор

ухитрился на музыкальной почве создать себе проблемы даже с венской цензурой, а потом эти проблемы еще и блестяще разрешить.

В 1820 году влиятельная *Всеобщая музыкальная газета* откликнулась довольно злой и скандальной, но, надо признать, не без остроумия написанной рецензией на выход из печати новой партитуры Шпора. Это был большой струнный Квинтет соль мажор из 33-го опуса. В те времена каждая музыкальная новинка обязательно анонсировалась, обсуждалась, комментировалась, и быть такого не могло, чтобы она прошла незамеченной. Но вот эта рецензия, конечно, Шпору радости никакой не доставила. Там было написано примерно следующее (рецензент, кстати, не подписался): вот представьте себе, что у некоего господина был очень глупый слуга. Ну очень глупый, тупой! И этому слуге каждое приказание, которое господин отдавал, надо было по многу раз повторять. И на таком языке, и на этаком, и в таких выражениях, и в других, в результате куча времени уходила на то, чтобы слуга понял, о чем идет речь. Ну, и дальше понятно: утомительное пережевывание первой темы в Квинтете Шпора очень напоминает вот этого глупого слугу. И, соответственно, понятны дальнейшие выводы рецензента: за кого г-н Шпор держит своих слушателей, и далее в том же духе.

Это не очень понравилось — и не одному Шпору. Вена город маленький, в нем не так легко и вольготно строчить анонимки — вычислят! И заинтересованные люди, конечно, довольно быстро выяснили, кто этот рецензент. Его фамилия была фон Мозель, он был довольно известный в Вене композитор, и Шпор со всей своей мощью, злостью, темпераментом и талантом напустился в печати на его оперу — а там, надо признать, было на что напускаться. Кончилось это тем, что венская цензура вынуждена была издать циркуляр, по которому данная тема в печати просто больше не обсуждается: всё, ребята, хватит. Еще одно слово, сказали Шпору, и у тебя будут серьезные неприятности с полицией. Шпор ответил: «Очень хорошо». И вернулся, как он говорит сам, к своему мирному труду — сочинению музыки. Но квинтет-то остался, и когда современные музыканты играют и распутывают те самые хитросплетения, о которых так зло было написано в газете, они получают особого рода удовольствие от находчивости и легкости, с какой Шпор разрабатывает тему в диалоге пяти голосов…

Таких историй с каждым новым крупным сочинением Шпора — тьма-тьмущая. По крайней мере, они известны очень хорошо, ведь Шпор никогда не уставал все это подмечать, записывать, рассказывать, ему все это было интересно. А числится за ним

(кроме дюжины скрипичных концертов, здоровенного мешка камерной музыки: трио, квинтетов, квартетов разных составов, октета, есть даже нонет — ансамбль для девяти человек) — еще девять симфоний, как у Бетховена. Причем — «концептуальных», как сейчас с гордостью заявил бы автор примерно одной двадцатой доли того, что написано Шпором. (Чего стоит хотя бы одна Шестая симфония с подзаголовком *Историческая* — это своего рода роман, быстро и точно рассказывающий историю музыки от «золотых» ее времен до момента завершения партитуры 116-го опуса Людвига Шпора, то есть самой Шестой симфонии.) Числится за ним и десяток опер, из которых одна ни больше ни меньше как *Фауст* (именно Людвиг Шпор первым сделал из бессмертного гётевского сюжета оперное зрелище), а вторая — *Йессонда.* И ее история, доживи Шпор до нацистской цензуры, красных флагов и свастик, наверняка бы его очень позабавила.

Дело в том, что оперу *Йессонда* запрещали в Третьем рейхе — на полном серьезе, циркулярными распоряжениями, потому что там сюжет «идеологически не выдержан». Это клевета на арийскую расу, когда арийский принц влюбляется в неарийскую (то есть южноиндийскую) принцессу — впрочем, при том режиме решения принимали те еще «этнографы в штатском». А на самом деле именно *Йессонда* Шпора явилась прообразом очень многих захватывающих романов XIX века о путешествиях в экзотические страны, вплоть до бестселлеров Жюля Верна. В этом столетии все очень тесно увязано и причудливо переплетается.

У Шпора есть оратория, которая по-немецки дословно называется *Последние вещи,* а на самом деле это Страшный суд. На Британских островах она по популярности уступала только некоторым сочинениям Гайдна и Мендельсона. Во времена королевы Виктории, а это почти все XIX столетие, она исполнялась там каждый год и с огромным успехом. Между прочим, эта оратория указывает нам направление, в котором давно пора двигаться. У нас в Лондоне есть небольшое, но важное дело. Ведь факты музыкальной истории недвусмысленно говорят о том, что с 1820 по 1853 год Шпор провел в Англии шесть собственных именных фестивалей. В афишах каждого из них его фамилия значится их самая главная приманка для публики, а это что-нибудь да значит! А дорогу в Англию Шпору проложил другой немец, его коллега, к сожалению, рано умерший — очень интересный человек и музыкант Карл Мария фон Вебер.

Хотя Шпор и Вебер в жизни, скорее всего, ни разу ни о чем не спорили и не ссорились, в истории музыки они как бы оспаривают друг у друга одно очень важное изобретение.

Знающие люди говорят, что в 1817 или в 1818 году в Дрездене Карл Мария фон Вебер практиковал очень существенные и важные улучшения в капельмейстерской профессии — в дирижерском деле, стало быть. В яме Дрезденской оперы маэстро Вебер пересаживал музыкантов так, чтобы они лучше звучали и чтобы ими было удобнее управлять. Он показывал им специальные знаки, ввел особую систему отбивания такта, но это видели только присутствовавшие на репетициях музыканты. А вот то, что сделал Шпор, видели многие…

Когда в 1820 году Шпор впервые появился в Лондоне и стал репетировать с местным оркестром свою ре-минорную Симфонию, его в первую очередь не устроило то, что очень многие вещи он при всем желании не мог изменить. Музыканты — так сложилось, так было принято в лондонских оркестрах — всегда ориентировались на первого скрипача, концертмейстера оркестра. И до сих пор в программках всех английских оркестров отдельно указывается имя концертмейстера первых скрипок, это называется «лидер». А conductor — не путать с кондуктором в автобусе, который «обилечивает» пассажиров, — то есть дирижер, сидел в глубине оркестра за фортепианной клавиатурой. И многие вещи контролировать не мог. Шпора это не устроило, поэтому он даже не стал туда садиться, а встал перед оркестром и достал из кармана сюртука — он это очень смешно описывает — длинный деревянный предмет, похожий на сильно уменьшенную указку школьного учителя.

Лондонские оркестранты сначала были очень удивлены, им показалось, как это деликатно написано в газетном отчете, что у господина капельмейстера имеются «агрессивные намерения»: мол, пришел немец наводить порядок, сейчас он будет свою палочную дисциплину устанавливать. Но минут через пятнадцать они уже были так довольны, что устроили дирижеру овацию. Это оказалось фантастически удобно: ни рукой, ни словами, ни какими-то кивками головы, а одним простым взмахом задать темп, показать вступление, то есть сделать массу вещей, которые никогда не смог бы контролировать дирижер, сидящий в глубине оркестра «за кнопками» уже не работающего пульта управления. Вполне естественно, что лондонские оркестранты сначала довольно здорово испугались Шпора, ведь его рост составлял 6 футов и 7 дюймов. Считайте: 6 футов это уже примерно 1 метр 80 сантиметров, 7 дюймов это еще сантиметров 17. Больше двух метров! Легко себе представить, какие у этого человека были руки, и не очень понятно, зачем ему нужно было к их длине еще что-то добавлять! А ведь дирижерская палочка, которой пользовался Шпор, была значительно длиннее современных,

продающихся в музыкальных магазинах. И ничего удивительного, что его запомнили именно как изобретателя дирижерской палочки, хотя, конечно, не он первый ее придумал, не он первый вырезал ее из дерева. Но так становятся изобретателями…

Однако получилось так, что дорогу и к следующему месту работы Шпора проложил все тот же Вебер. Ведь это он дал рекомендацию гессенскому курфюрсту, и Шпора пригласили на должность главного дирижера оперного театра и первого княжеского капельмейстера в город Кассель, в тот город, где в свое время, в самом начале XVII века было построено первое в Германии театральное здание — театр Оттонеум. И здесь Шпор, конечно, развернулся. Масштабы кассельские, на сегодняшний взгляд, весьма невелики, но он их здорово приспособил к своей могучей фигуре. Более сорока новинок было поставлено за время его главного дирижерства, включая, например, поставленных против воли князя *Лоэнгрина* и *Тангейзера* Рихарда Вагнера. Князь не то чтобы не хотел этого слушать, он скорее хотел избежать обвинений в политическом фрондерстве. Ведь Вагнер был заочно обвинен в подстрекательстве к массовым беспорядкам и скрывался, — а Шпор все равно ставил! Причем свои сочинения он вовсе не стремился продвинуть в первую очередь, для них находились другие постановщики.

Как композитор Шпор именно в Касселе расписался в полную силу. Не только для домашних кассельских вечеров, но и для самых что ни на есть дорогих фешенебельных филармонических концертов, которых с течением времени у Шпора становится только больше. Здесь он опробовал новую комбинацию двух инструментов, двух звучаний: скрипка и арфа. Это, как говорится, из серии «муж и жена — одна сатана», поскольку Шпор был женат на концертирующей знаменитой арфистке по имени Доретта Шайдлер.

В Касселе Шпор, между прочим, становится еще и основоположником немецкого программного симфонизма. Чего стоит хотя бы такая увесистая и значительная партитура под названием *Земное и небесное в жизни человеческой,* где все заканчивается полной победой небесного. Это прообраз всех будущих симфонических манифестов XIX века — в этом смысле Шпор опередил и Берлиоза, и Листа, и их музыкальную «партию» продвинутых романтиров. Здесь же, в Касселе, было обкатано еще одно изобретение Шпора — двойной квартет. Точка «золотого равновесия» между амбициями музыканта-солиста, виртуоза, лидера и чувством ансамбля, чувством локтя, если хотите. Один квартет концертирует, петушится, показывает себя, а другой квартет его только поддерживает. Казалось бы, роли четко

разделены, но когда все восемь инструментов сливаются вместе, получается целый оркестр, мощь минимальными средствами. Ну и что, что этот пример не был подхвачен и не нашел последователей, к большому, кстати, удивлению Людвига Шпора.

И еще одно изобретение Шпора, которым скрипачи пользуются каждый день, но далеко не все из них знают, что именно Шпор это изобрел. Оно даже дало повод основать в Касселе единственный в своем роде Музей истории скрипичной игры — совмещенный, правда, с Музеем братьев Гримм, но внесенный во все списки музыкальных курьезов. Классический, традиционный силуэт скрипки не менялся с XVII века, но есть одна-единственная характерная деталь: у старых скрипок всегда стерт лак или дека слегка продавлена в том месте, где скрипка касается щеки исполнителя. Людвиг Шпор добавил к этому классическому силуэту одну мелочь — отдельно от скрипки она смотрится не так солидно, это какой-то «зуб мамонта», но на самом деле она называется «подбородник».

Подбородник крепится на струбцине к корпусу инструмента. Что дает сей пустяковый довесок? Колоссальные новые возможности! Шпор сделал так, что инструмент прямо лег в руку музыканта и стал жестко закреплен у шеи скрипача, к подбородку. Если воспользоваться словами одного очень информированного современного музыканта и сказать очень просто, это означает, что у Шпора как минимум в два раза громче звучал инструмент, чем у того же Никколо Паганини — что уж говорить о виртуозах более далекого прошлого!.. А ведь Паганини всего на два года старше Шпора, хотя и неизмеримо известнее по сей день! Зато все виртуозные, рискованные вещи в скрипичной игре у Шпора получались — если верить современникам — как минимум в два раза стабильнее, надежнее и легче. То есть, называя вещи своими именами, именно Людвиг Шпор первым «приручил» скрипку, сделал ее на сто процентов послушной воле и рукам музыканта.

Впрочем, и это не все. Вот если бы везде все было так разумно устроено, как, скажем, в Австро-Венгрии времен Франца Иосифа Габсбурга!.. Парламент на месте, все рядом, все понятно, в газетах публикуется все, о чем депутаты говорят. А Шпору, чтобы, например, присутствовать на подобных дебатах, приходилось серьезно напрягаться. Потому что в современной ему Германии общенационального парламента не было вовсе, и только на короткое время — в 1830 и в 1848 годах в городе Франкфурте — собирался даже не парламент, а общегерманская Национальная ассамблея, некий прообраз будущего рейхстага. И каждый раз маэстро Шпор бросал все, ехал во Франкфурт,

добывал пропуск в режимный зал и запоем слушал все эти дебаты от первого до последнего слова.

Шпор интересовался политикой страстно и, по свидетельствам биографов, разбирался в ней так, как, скорее всего, не разбирается во всех этих хитросплетениях и тонкостях ни один из записных политических аналитиков наших дней. Вообще, если представить себе круг интересов этого человека, то впечатление такое, что вы поднимаетесь на восьмитысячную гималайскую вершину. Он профессионально, и опять же с необыкновенным азартом, разводил розы. Был страстным любителем спорта — хотя и без всякого олимпийского пафоса и лозунгов в стиле «О спорт, ты мир…», хорошо плавал, нырял. Шпор был коллекционером, играл во все мыслимые игры: в шашки, шахматы, домино, в винт, на бильярде, в лото… И не играл, пожалуй, только в гольф, в русскую рулетку — это когда надо стрелять себе в голову — и на бирже.

Могут сказать, что Людвиг Шпор — просто провинциальный музыкальный мечтатель, но тогда Мечтатель с большой буквы. Могут сказать и по-другому: Шпор — кладезь бесценных практических находок, советов, технологий; чего стоит хотя бы изобретенная им технология дирижерской палочки как «секундной стрелки музыки». После этого изобретения музыка приобрела совершенно другую точность в измерении времени и совершенно другие возможности в освоении звукового пространства.

Что ж, может быть, Шпор и величайший «технолог» музыкального производства своего времени, но его партитуры не горят еще по одной очень важной причине: это человек-пример. Именно он показал всей музыке будущего пример того, как найти себя в этом мире: и музыкантам, и партитурам. И не жаловаться на недостаток финансирования, интереса и начальственной державной любви, а делать свое дело, не думая о глупостях — и о том, похож ли ты на Гулливера среди коротышек. Он пример показал, а как им воспользоваться, уж зависит от нас с вами… Как, впрочем, только от нашего интереса и любопытства зависит, будут ли профессионалы и любители удивленно поднимать брови при упоминании этого простого имени…

Иоганн Штраус
Королевство Большого пиара

Если бы мы с вами шутки ради решили снимать широкоэкранный голливудский фильм — причем лет пятьдесят назад, то начало этой истории выглядело бы примерно так. По ровной дороге, между идеально подстриженных картонных деревьев едет ландо, и в нем сидит, развалясь, с цилиндром на отлете, «король вальса», «Его Величество» Иоганн Штраус-сын. Он загадочно смотрит по сторонам и намурлыкивает себе под нос какую-то приятную мелодию. Мелодию сначала подхватывает кучер, потом лесные птички. И когда ландо въезжает в город, выясняется, что и все оркестры ее играют, и на всех углах она уже в продаже, и все обыватели ее уже поют, передают из уст в уста, как самую сладкую новость, — короче говоря, на наших с вами глазах рождается сияющий шлягер — большой вальс. Смущает в этой истории даже не та нереальная легкость, с какой шлягер появляется на свет, смущает другое: если есть «король вальса», то хотя бы королевство-то у него должно быть? И где оно, это королевство?

Что ж, давайте попробуем его отыскать, если повезет.

Очень подходящее место для поисков королевства — это, конечно же, венский городской парк, тем более что «Его Величество» Иоганн Штраус-сын увековечен здесь в золоте и чтобы сфотографироваться около его золотого ботинка — предмет огромной туристской доблести — стоит длинная, пестрая, разноязыкая очередь, в глазах рябит от вспышек и улыбок. Это место очень подходящее еще и потому, что памятник золотой стоит на самом деле… на костях Иоганна Штрауса-старшего. Папа слишком поздно понял, что учить музыке своих троих сыновей (Йозефа, Эдуарда и старшего сына Иоганна) ему

не следовало. Мальчики очень рано составили ему серьезнейшую и опаснейшую конкуренцию на почве сбыта вальсов, полек и другой танцевально-галантерейной продукции. Но поделать уже было ничего нельзя. Танцевальные оркестрики, с которыми обаятельный папаша-скрипач играл свою музыку на открытых верандах, под его чутким руководством банкротились один за другим. Он и прожил всего сорок пять лет — а из примерно двух с половиной сотен его вальсов дети, как только вступили в дело, тут же сделали «букварь» — то есть, если угодно, начальный, стартовый уровень венского вальсового искусства. А что касается взаимоотношений Иоганна Штрауса-старшего и Иоганна Штрауса-младшего — как партнеров по этому вальсовому бизнесу, — то они до сих пор дают повод историкам говорить, что «воспитанные мальчики так не поступают».

И все-таки в одном будущему «королю вальса» Иоганну Штраусу-младшему папу переиграть не удалось. Эта история называется *Радецкий марш.* От городского памятника Штраусу-младшему нам нужно пройти буквально шагов пятьсот по Рингу — знаменитой «кольцевой» улице в центре Вены — и мы на месте. Тут самый настоящий граф и фельдмаршал Радецкий в полный рост, на хорошо подкованной лошади — гордо, победоносно, зеленый весь, окруженный страшными и хищными бронзовыми «мутантами» (двуглавыми византийскими орлами), стоит перед зданием австрийского Министерства экономики и труда.

Войска графа Радецкого победили армию Альберта Сардинского, и, как говорят, в ночь накануне триумфального входа этой армии победителей в Вену Иоганн Штраус-старший успел написать марш, который в принципе во всех оркестровых голосах укладывается на одну страничку. Но этого успеха Иоганн Штраус-младший своему отцу не мог простить всю жизнь. По популярности *Радецкий марш* — это единственное изделие венского «Дома Штраусов», которое вообще может конкурировать — причем смело, на равных — с тем, что написал Иоганн Штраус-сын. И потом, ведь все равно нет второго такого произведения, при исполнении которого публика начинала бы с энтузиазмом аплодировать — и точно в такт! — сразу, с первой же ноты. Нет и не будет никогда — да, пожалуй, и не надо…

Но в наших поисках придется учесть и то, что скорее всего мы не найдем очень многих важных вещей, которые заведомо не афишируются, и такого в королевстве Иоганна Штрауса-сына очень много. Судите сами: любое типовое жизнеописание «Его Величества короля вальса» больше всего напоминает стандартную биографию преуспевающего американского миллионера который достиг невероятных высот успеха. Эти господа очень любят

говорить: …я готов отчитаться за каждую копейку своего состояния, но при этом ласково добавляют: кроме первого миллиона. Так вот, следы «первого миллиона» Иоганна Штраусасына как раз и надо искать. А где?

Чтобы и вправду сочинять по одному вальсу в день (как оно нередко случалось с «Его Величеством» — он их штамповал как газетные передовицы), Иоганн Штраус-сын должен был здорово набить руку. Ему нужно было не просто привыкнуть к знаменитой венской схеме танцевального ритма на «раз-два-три», а совершенно с ней сжиться. Чтобы в какой-то момент потерять ее из виду, вообще перестать обращать на нее внимание — подобно тому, как здоровый человек никогда не отслеживает каждый удар своего сердца и вообще не обращает внимания на то, как оно бьется: бьется — и слава Богу! Его уже гораздо больше интересовало то, что происходит над этой схемой, над этим моторчиком, который запущен и исправно работает: изгибы мелодий, периодические остановки, интересные повороты, необычные акценты (чтобы вальс было удобно, но вместе с тем и не скучно танцевать). Однако ведь и схема сама по себе тоже не везде одинакова…

Вальсы бывают быстрые (когда один взмах руки дирижера для музыкантов и для танцоров соответствует одному такту) — а бывают медленные, где есть отдельно «раз», отдельно «два», а после двух — сразу «три». Но стопроцентно «венский» вальс не таков. Он отличается тем, что все конечно, правильно, но… необязательно. И «три» всегда наступает чуточку позже (или длится чуть дольше), чем «раз» и «два». И без этого очарования, без этого легкого налета «безалаберности» не было бы одного из самых занятных штраусовских вальсов *Сказки венского леса,* или *Истории из венского леса.* Если представить себе его в исполнении — ну, скажем, немецкого или американского полкового оркестра или просто добросовестных гражданских музыкантов, совершенно не знакомых с венской традицией, — он лишится почти всего своего обаяния. Без нескольких элегантных «зависаний» капельмейстерской руки в воздухе (причем именно на третьей доле такта) это будет довольно дешевая, хотя и совершенно исправная музыкальная шкатулка, но здесь не будет живого дыхания венского вальса.

Или вот еще один «ложный след», без которого не обходится ни одно событие в грандиозной и насыщенной посмертной биографии «короля вальса», — *На прекрасном голубом Дунае.* Вальс, который даже на общем фоне венской безалаберности и необязательности является вопиющим случаем уже хотя бы потому, что после того, как отыграло волшебное, сладостно-

расслабленное вступление (там вообще нельзя понять, где «раз», где «два», где «три»), вальс этот разгоняется, как курьерский поезд. Проходит как минимум семнадцать тактов, прежде чем вы наконец начнете понимать, что пошел настоящий темп. Такова незыблемая по сей день венская устная традиция — ни в какую строку она, само собой, не пишется. Но имеет силу закона.

По своему рождению вальс *На прекрасном голубом Дунае* вообще-то был хоровым. И более того, текст к этой нехитрой песне сочинил не кто иной, как один из венских полицейских комиссаров, который баловался стишками. Это был диалог, в котором одна часть хора все время рассказывала другой, что надо идти веселиться, смеяться, танцевать, потому что пришел карнавал: везде горят огни, играет музыка. А другая часть недоумевала, зачем и кому это нужно. «Oho, wie so?» — была первая ответная реплика («Как так?»). Дело в том, что в том же самом году, когда Штраус это сочинил, Австрия проиграла войну, а затем начался жесточайший финансовый кризис. Из-за галопирующей инфляции у всех в короткий срок полетели банковские счета, обесценились жалованья. В общем, всем было не до смеха. В Вене эта вещь имела очень скромный успех, и Штраус практически даже смирился с тем, что это провал и вальс больше не понадобится. И он тогда сказал, что черт бы с ним, с этим вальсом, но только коды жалко. «Хвост» у вальса получился очень эффектный, хороший…

В том же 1867 году в Париже проходила Всемирная выставка, на которой Штраусу необходимо было быть сразу по нескольким причинам: во-первых, это деньги, во-вторых, в Париже австрийским послом работал сын канцлера Меттерниха, в-третьих, это событие, которое ни при каких обстоятельствах не может пропустить «король вальса». Но у Штрауса поначалу все складывалось очень неудачно. Ему не дали привезти сюда свой венский оркестр, приходилось работать с берлинскими музыкантами. Это были очень серьезные, но неподатливые ребята: с ними приходилось очень много времени тратить на репетиции. Темпы для вальсов в Париже были приняты гораздо более медленны чем в Вене. И к тому же публика не очень охотно посещала штраусовские вечера…

Все это имело место только до тех пор, пока не появился один человек, гораздо более влиятельный, чем все коронованные особы Парижа, вместе взятые, — Жан Ипполит Вильмессан, издатель газеты *Фигаро*. И началось… Каждый божий день в этой мощнейшей газете появляются статьи о том, как бесконечно ново — волшебно — интересно — увлекательно все, что делает Штраус. В приложении к *Фигаро* стали даже печатать ноты.

Например, польку *Фигаро* Штраус написал специально для этих приложений.

А как только выстроилась первая очередь за билетами, тут же вынимается из загашника тот самый хоровой вальс про «прекрасный голубой Дунай», и в тот же вечер он становится золотым шлягером. И покатилось, и завертелось… Так Париж на некоторое время тоже стал королевством для нашего «короля».

Театралы говорят, что один и тот же спектакль в Париже идет два часа, а в Берлине — целых три. Но при этом они забывают добавить, что в Вене никто просто не знает, сколько длится спектакль, потому что никто не засекает точного времени. Есть, правда, еще одно место, весьма экзотическое, странное, где тоже можно было поискать королевство для «Его Величества» Иоганна Штрауса-сына. Это цыганский табор. В увертюре к его оперетте *Цыганский барон* есть такой пример неразборчивости в средствах, который граничит… Бог знает с чем на взгляд строгого ценителя. Но он же — признак мастерства и один из символов власти «короля вальса». Там тема одной душещипательной лески про «очи черные, очи страстные, очи жгучие и прекрасные» легким движением руки превращена в обаятельный вальсик.

Отдельная провинция в королевстве Иоганна Штрауса-сына — это безусловно область торговых марок. Уже сам по себе «венский вальс» — это мощнейший бренд, однако его держателем является не наш король, а его некоронованный предшественник Йозеф Ланнер. И здесь даже сам Штраус-младший ничего сделать не смог: да он и не пытался «переписать на себя» этот бренд.

Каждому своему вальсу Штраус давал такие имена, такие «торговые наклеечки», которые для любого потребителя автоматически означают: надо брать. Невозможно не купить товар, который называется, ну, скажем, *Жизнь артиста* — это своего рода автопортрет Штрауса. Или *Снежные хлопья*. А есть еще чисто венские названия вроде: *Вино, женщина и песня,* причем именно с местным говорком: Вяйн, Вяйт ун Гезанг. Или, например, *Поезд удовольствий* — правда, это не вальс, а полька, но она тоже входит в сферу контроля «короля вальса». Другая полька — *На охоте,* в ней ударник в оркестре стреляет во всю мощь из стартового пистолета. А полька *Гром и молния* или польки с женскими именами: *Анна, Ольга*? «Будь проще — и люди к тебе потянутся», не так ли? Чего стоят, например, названия вальсов *Утренние газеты* или *Телеграфные депеши*? Некоторые названия вальсов могли бы послужить идеальными вывесками для бюро путешествий: *Там, где цветут лимоны* или *Розы юга…* Мало этого, ведь Штраус дожил до всех ошеломляющих технических новшеств XIX столетия и, конечно, не мог сделать

вид, что их нет. Газовые фонари, конка, трамвай — у него есть даже вальс *Абоненты,* который является не чем иным, как приветом первым пользователям венской телефонной сети.

Поиски королевства можно продолжать еще очень долго, и независимо от результата (либо его полного отсутствия, поскольку ищем мы то, чего в реальности заведомо нет) они будут неисчерпаемо приятны. Но, кажется, пора спросить: нашли мы королевство для «Его Величества» Иоганна Штрауса-сына?

Нашли, но, правда, совсем не там, где мы могли предполагать местонахождение этой державы. Ни в дебрях филармонической жизни, ни в оперных дебрях, ни в дебрях международных отношений ее нет. Тогда где? Это Королевство Большого Пиара!.. PR, как известно, международно признанное сокращение от английских слов public relations, что переводится как «связи с общественностью». И вот эти самые связи образуют гигантскую всемирную сеть, можно даже сказать, паутину всемирного масштаба. Связи эти трогательны и неразрывны. И вот они-то — по сути — и являются королевством большого вальса. А в центре этой паутины как раз и располагается… угадайте кто.

Но будем честны — не на нем свет сошелся клином. Когда всё или почти всё, относящееся лично к господину Штраусу-сыну, можно считать расследованным, начинается настоящая, серьезная история его королевства.

Жил-был один удивительный персонаж музыкальной истории по имени «венский вальс». И все у него было хорошо: он рос, развивался, богател, становился знаменитым, но вдруг что-то с ним случилось, хотя все его очень любили. Вдруг из самых разных источников начали поступать противоречивые музыкальные сведения о том, что венский вальс то ли очень плох, то ли на смертном одре, то ли вовсе скончался. У нас нет оснований слепо доверять этим источникам, относиться некритически к подобной информации, но ее необходимо проверить, причем с помощью самой музыки. Вот этим я и предлагаю заняться. Жив ли венский вальс, умер ли он? А если умер, то от чего?

У всякой компании свои развлечения: кто-то пьет коньяк в дорогом ресторане, кто-то идет в кино, кто-то в филармонию слушать серьезную музыку, кто-то гоняет мяч, а кто-то сажает розы на даче. Когда работящие и веселые крестьяне Южной Австрии просто топали башмаками после попойки или после работы, танцевали себе незатейливый сельский танец, кружась парами, они, конечно, не представляли себе последствий этого развлечения для истории музыки. Они не могли и предположить, что их танец, у которого даже не было названия, останется в истории, а его простонародный ритм (лендлер — «Ländler» —

происходит от немецкого слова «Land» — сельская местность, деревня и означает сельский танец) превратится в мировую музыкальную империю вальса. Они просто развлекались как умели — и все. Лендлер — еще не вальс, но уже действующее лицо нашей истории. В принципе немецкое слово «Walzer» всегда означало «крутилку» или «вертелку».

Едва ли не первым случаем, когда ритм на три четверти (еще не вальс, но уже ритм) проник в серьезную классическую музыку, стал Скрипичный концерт небезызвестного в Вене композитора Людвига ван Бетховена. Дело было в 1806 году. Когда Бетховен сочинил свой единственный Скрипичный концерт, то самый высокооплачиваемый из его учеников, эрцгерцог Рудольф — наследник австрийского престола, который на скрипке играть не умел совсем, а на рояле с трудом, но мог, — попросил учителя сделать версию той же музыки для фортепиано, поскольку ему очень понравился, как говорят, один мотивчик. Это мелодия из средней части финального рондо, она-то и стала одним из прообразов будущего венского вальса. Как в свое время француженки (которые очень хотели походить на свою королеву Анну Австрийскую — природную блондинку) вынуждены были высветлять волосы перекисью водорода, точно так же новой «игрушкой» великовозрастного наследника престола тогда в Вене заинтересовались очень многие. И это стало одним из незаметных, но важных пунктов в истории венского вальса: его узнали и запомнили — еще не вальс, но уже ритм. Хотя, например, у Бетховена, ни одного сочинения с названием «вальс» еще нет.

Пора уже, наконец, раскрыть секрет, который конечно же не беспокоил в 1806 году ни Бетховена, ни его высокопоставленного ученика, однако очень сильно донимал людей, которые пеклись об общественной нравственности. Дело в том, что все прежние танцы, которые были в ходу во дворцах, в салонах, имели — в общем и целом — достаточно грубое, простонародное происхождение. Но они просто обжились в городских интерьерах и утратили грубые деревенские привычки, зато приобрели лоск, ловкость, этикетные манеры. Однако с точки зрения физического контакта партнеров там максимум что разрешалось, это пройти несколько шагов, взявшись за руки, и разойтись в разные концы танцевальной залы. А чтобы танцевать вальс, необходимо было, чтобы кавалер — страшно вымолвить! — держал даму за талию. На самом деле, конечно, не за талию — строго говоря, это называется «правое подреберье», чуть выше талии, и не держал, а всего лишь дотрагивался одним пальцем до тела партнерши, другая рука должна была оставаться на отлете…

Но это же невозможно, это аморально! Вальс объявили безнравственным танцем и стали запрещать, а всем так хотелось научиться его танцевать… Может быть, поэтому вальс так скоро вытеснил все прежние танцы из этих самых дорогих интерьеров. Когда вальс запрещали и объявляли аморальным, ему тем самым делали мощнейшую рекламу, а будущему «королю вальса» Иоганну Штраусу-сыну задолго до его рождения в 1825 году был преподнесен царский подарок — вернее, выдан царский аванс.

И вот эта ситуация, когда пара не «прихрамывает», а вместе кружится по часовой стрелке, и называется: запретный плод сладок. Но, как заметил один из завсегдатаев венских балов, запретный плод всегда свежий.

В 1830 году вальс впервые на полных правах становится отдельной частью симфонии, и какой! *Фантастическую* симфонию с подзаголовком *Эпизод из жизни артиста* сочиняет выдумщик и фантазер, первый композитор Франции Гектор Берлиоз. Вскоре после этого — правда, надо сюда прибавить еще и Июльскую революцию 1830 года в Париже, и карательную операцию русских войск в Польше — в Париж приезжает сын учителя французского языка из предместья Варшавы Фридерик Шопен. В большую моду входят фортепианные вальсы, где очень много блесток, целые гирлянды фортепианных звучностей разбрасываются точно в ритме на «раз-два-три». Под это давно уже не танцуют, но вальсы Шопена до сих пор в большой моде.

А вот большой вальс — это, как известно, не только и не столько название сладкого голливудского фильма с птичками, которые щебечут в ветвях и оттуда поют прекрасные мотивчики. На самом деле большой вальс — это совершенно определенная технология, «ноу-хау» и, следовательно, определенный пункт в том расследовании, которое нам с вами необходимо довести до конца. Более того, есть совершенно определенный человек, который данное «ноу-хау» запатентовал. Его звали Йозеф Ланнер. Именно его вальсы в определенный период XIX века пользовались в Вене наибольшим коммерческим успехом. Более того, именно они и стали той моделью, по которой взялись работать три сына старшего Иоганна Штрауса — Эдуард, Йозеф и Иоганн. Собственно, эта модель и называется «большим вальсом». Это когда легкие, удобные, приятные, компактные, маленькие вальсики так сопрягаются один с другим, что получается в результате что-то вроде анфилады смежных комнат, по которой вы идете легкой походкой. И даже не очень задумываетесь, что сейчас перешли из гостиной в столовую, дальше — в приемную, в кабинет, в спальню, вы проходите эту анфиладу насквозь. Вальс является «большим» только в том случае, если он придерживается

этой схемы, а схема в нашем деле очень важна, поскольку по этому полотну каждый искусник вышивает свои узоры.

За несколько славных десятилетий, на которые приходится период королевской власти Иоганна Штрауса-сына (а длился он аккурат до 1899 года), венский вальс превращается в настоящее поточное производство. Бешено растет не только сбыт, но и спрос. И это при том, что конечно же были авторы, писавшие ничуть не хуже Штрауса, а местами даже куда интереснее и находчивее, как, например, капельмейстер двух императорских гвардейских полков Карл Михаэль Цирер. Штраус сделал так, что у вальса появились узнаваемые черты, которые просто сами просятся в карикатуру: с них вот сейчас взять и писать дружеские шаржи! А может быть, и не очень дружеские…

Вальс становится такой же достопримечательностью Вены XIX века, какой в XX веке станет знаменитый мусоросжигательный завод, построенный по проекту архитектора Хундертвассера, — хочешь не хочешь, а все равно заметишь. И кроме того, именно при Штраусе судьба вальса так переплетается с судьбой государства — Австро-Венгерской империи, что отделить одно от другого естественным путем уже невозможно. Между прочим, к концу XIX столетия глуповатое выражение «вальс — это мировая империя» уже перестает казаться метафорой. Все необходимые признаки государственного стопудового величия начинают влиять на вальс: он распух, отяжелел, стал малоподвижным, а главное — убийственно серьезным. Венский вальс рубежа XIX и XX столетий — это уже музыка, которая себя воспринимает как центр мироздания, она совершенно потеряла способность относиться к себе хоть с малюсенькой, крошечной иронией. Все только всерьез! И это в самом скором будущем даст страшные результаты, поскольку вместе с этой убийственной серьезностью появляются и агрессивные намерения — вальс начинает стремительно распространяться вовне, даже шире, чем это вообще возможно в условиях Европы до 1914 года.

Примерно в эти же самые времена в империи вальса начинают происходить, казалось бы, необъяснимые вещи: с вальсом делается примерно то же, что было с портретом Дориана Грея в скандальном романе Оскара Уайльда: что бы ни творил хозяин, это каждый раз обезображивало лишь черты его портрета, хранившегося на чердаке. И из этих необъяснимых событий сама собой срастается странная пунктирная линия. Вот лишь несколько ее черточек, выбранных наугад, как и многое в этом расследовании.

Ян Сибелиус в самом начале XX века пишет музыку к постановке пьесы Ээро Ярнефельта *Куолема* (по-фински это

значит «смерть») — и там она самая, костлявая, с косой, танцует вальс, причем затанцовывает героиню до смерти — тихо так, незаметно, обаятельно. *Грустный вальс* Сибелиуса до сих пор часто играется на бис во всех филармониях мира, но публика уже не помнит сюжета пьесы. Однако это вовсе не значит, что сюжета не было…

Густав Малер в своей Седьмой симфонии (получившей, правда, не от автора, но очень скоро при рождении прозвище *Lied der Nacht — Песнь ночи)* пишет *Игру теней* — третью часть симфонии, скерцо, которое воспроизводит (только в вывернутом наизнанку виде) ситуацию рождения вальса. Ритм еще есть, а самого вальса уже нет, только кости выстукивают очень аккуратно в милом остановившемуся сердцу ритме: «раз-два-три, раз-два-три»…

Новый век — новая ситуация, в которой надо ориентироваться. И новое начальство. В жизни композитора Рихарда Штрауса — венскому клану Штраусов этот внук мюнхенского пивовара приходился, как тогда многие утверждали, «даже не однофамильцем» — был непродолжительный период, когда он вроде бы номинально исполнял обязанности главы мифической корпорации «Венский вальс». Период, памятный в истории этой то ли империи, то ли фирмы еще и потому, что на эту тему имеется любопытнейший документ, датированный 1911 годом. Это оперная партитура Рихарда Штрауса *Кавалер розы,* до сих пор, кстати, коронный номер в репертуаре Венской государственной оперы.

Сюиту вальсов из оперы — и даже не одну — охотно взяли в свой репертуар все немецкие оркестры. И там становится уже совершенно очевидно, что венский вальс в его классическом виде немного смешон. Ужимки и улыбки все те же, но вальс ведет себя точь-в-точь как молодящаяся и увядающая гофмаршальша, которая старается представить себя в роли героини любовного романа. Все вроде бы нормально, но вальс уже сам себя немного высмеивает, и это — как румяна и пудра, осыпающиеся с лица.

Но самому-то венскому вальсу кажется, что все хорошо как никогда, все волшебно, очаровательно, классно! И этот сладостный сон, в котором он пребывает, особенно хорош в сочетании с тем фактом, что на самом-то деле часы уже пущены, идет обратный отсчет времени, и его осталось очень мало.

Мало? Да совсем чуть-чуть — до лета 1914 года, до убийства австрийского эрцгерцога Фердинанда в боснийском городе Сараево, то есть до начала мировой войны.

1917 год. Мировая война уже идет полным ходом — и миллионы солдат положили за идеалы патриотизма, и танки

попробовали, и хлор… Не понравилось. И вот — в одном из французских госпиталей служит водителем грузовика низкорослый человек по имени Морис Равель. Именно от него исходят и те самые сведения о смерти — да не просто о смерти, а о жуткой, ужасающей трагической гибели венского вальса, которые мы с вами и проверяем. Просто раньше времени не имело смысла называть фамилию человека, который это сообщил.

Еще не успела толком закончиться война, а по горячим ее следам Равель пишет хореографическую поэму *Вальс,* где с самого начала очевидно: манеры, телодвижения, узнаваемые интонации, улыбки, ужимки, ритм венского вальса — это не что иное, как образ врага. Бесчеловечного, кровожадного, на все готового врага, который в дыму и огне сеет смерть и разрушение. И все это заканчивается страшными взрывами, конвульсиями музыки, где венский вальс натурально гибнет. Его уничтожают, он превращается в ничто. И сколько бы большие художники в дорогих фраках ни пытались представить душераздирающий «осколочный» финал равелевского *Вальса* как триумф, они ничего не смогут поделать с партитурой, которая свидетельствует об обратном. Это музыкально-исторический документ, который неопровержимо свидетельствует: венский вальс умер. И не тихо скончался в своей постели, а… лопнул. Более того, если вам доведется услышать *Вальс* Равеля, вы непременно заметите, с каким характерным звуком он лопнул.

Однако в мировой антологии черного юмора давным-давно хранится одна забавная эпитафия, надпись на могильном камне. И она гласит: «Спи спокойно, факты не подтвердились».

Венский вальс жив. И достаточно выйти на любой из перекрестков Вены, чтобы в этом убедиться. Однако мораль этой истории и вывод из нашего расследования вполне очевидны (если, конечно, здесь может быть мораль): для любого явления искусства (и не только искусства) опасно относиться к самому себе с чрезмерной серьезностью. Если вы преодолели эту опасность или учли ее, дай вам Бог здоровья….

Клара Шуман
Выбор из двух утрат

В США, в городе Сан-Франциско работает очень необычный оркестр. Он называется *The Women's Philharmonic*. Там играют только женщины, выступать с этим оркестром, как правило, приглашают только женщин-солистов, работают с оркестром только женщины-дирижеры, но мало и этого — основу репертуара (надо признать, не слишком обширного) тоже составляют произведения композиторов-женщин, а среди них практически во всех программах непременно значится фамилия нашей героини — Клары Вик (она же Клара Шуман).

Кто же она такая — Клара Вик, или Клара Шуман? Переходящее знамя феминизма, строгая тетушка из Лейпцига, муза, вдохновительница, а может быть, еще и создательница музыкальных сокровищ, которые имеет смысл просто послушать?

13 января 1833 года в дневнике тринадцатилетней девочки по имени Клара появляется запись: «Я начала сочинять концерт». В октябре дневник сообщает, что Фортепианный концерт уже закончен. Теперь Клара рассчитывает на то, что Шуман его оркеструет (сама она еще не может этого сделать) и, когда будет готова партитура, она сможет исполнять его в своих концертах, которых у нее уже достаточно, ее уже много где хотят слушать. На самом деле это только треть будущего сочинения — финал опуса 7 Клары Вик.

Когда Кларе исполнится шестнадцать лет, в ноябре 1835 года ее ля-минорный Фортепианный концерт будет впервые исполнен

в Лейпциге в Гевандхаузе со знаменитым Гевандхауз-оркестром. И это будет уже законченная партитура из трех частей. В первой — очень развитая партия оркестра, которую Клара напишет сама, и необыкновенно виртуозная партия рояля. Во второй части рояль будет вести тихий, камерный диалог с одной-единственной виолончелью в оркестре. Финал останется тот же. Так, в шумановской оркестровке он и войдет в историю. И этой премьерой продирижирует Феликс Мендельсон-Бартольди. Кроме того, в тот же вечер впервые в Гевандхаузе по инициативе Мендельсона в исполнении его самого, Клары Вик и еще одного пианиста будет исполнен Концерт для трех клавиров Иоганна Себастьяна Баха. Концерт прозвучит примерно через сто лет после своего рождения, но для тех слушателей это была абсолютная мировая премьера. Таким образом, ля-минорный Концерт Клары Вик опус 7 сразу попал в очень хорошую «компанию». Он звучал не только в Гевандхаузе. Уже тогда география гастролей и концертов Клары Вик (а ей было шестнадцать-семнадцать лет) была невероятно широка. Она выступал при Дрезденском королевском дворе, в Саксонии, в Париже, в Вене, в Петербурге. И все, кто хотели купить билеты на ее концерты (что там хотели — просто рвались, чтобы успеть эти билеты достать), меньше всего воспринимали Клару как «чудо в коротких штанишках». Публика видела в ней взрослую пианистку, которая способна удерживать на себе внимание зала абсолютно серьезной и взрослой музыкой, без всяких скидок на возраст и очарование юности. Но скидок на возраст и очарование юности Кларе Вик никто не давал и в другой истории, значительно более серьезной, значительно менее приятной и пришедшейся как раз в точности на пик ее европейской концертной деятельности.

Многим людям приходится в силу разных причин через суд разводиться, расторгать браки. Но практически нет такого второго человека (в истории музыки точно нет такой второй фигуры после Клары Вик), кому пришлось бы через суд *заключать* брак. Клара Вик официально вышла замуж по суду, о чем имеется соответствующее судебное решение, и все документы по этому делу аккуратно хранятся в лейпцигских судебных архивах. Пока Кларе не исполнился двадцать один год и она не достигла гражданского совершеннолетия, ее отец имел право не допустить ее брака с тем самым Шуманом, который оркестровал финал ее будущего Фортепианного концерта. Когда отцу стало известно, что Клара ответила на предложение Роберта «да», папа не просто сказал «нет», не просто отказал Шуману, а сказал, что костьми ляжет, но брака этого не допустит и что они могут идти под венец

только через его труп. Такие споры решаются в суде. И тяжба, которая шла между Фридрихом Виком и Робертом Шуманом, заняла довольно много времени. В итоге Фридрих Вик проиграл, о чем имеется не только судебный документ, но и музыкальный, который, может быть, даже гораздо яснее все это подтверждает.

Когда решение уже было вынесено, Клара и Роберт могли заключить брак, нужно было выждать еще десять дней, пока проигравшая сторона (то есть родной отец) могла подать жалобу на пересмотр этого дела. И вот в два из этих десяти дней томительного и таинственного ожидания, 11 и 12 июля 1840 года, в Лейпциге Роберт Шуман пишет цикл песен, который называется *Любовь и жизнь женщины* на слова Адельберта Шамиссо. Там повествование идет от лица женщины, которая видит в своем возлюбленном, в своем избраннике, дальше — муже весь смысл своей жизни. Самое главное в содержании цикла — свет в окошке, но если поменять местами местоимения «он» и «она», то получаются напрямую высказанные от сердца Роберта Шумана его настоящие чувства в тот момент. Вот как звучит этот документ: «Я не могу ни понять этого, ни поверить в это, наверное, мечта свела меня с ума. Как это так, среди всех он меня одну, бедную, выбрал, осчастливил и возвысил!» Так в песне у Шумана, а в жизни?

Дело было решено только к 1 августа. И как было решено! Со встречным иском, по которому лейпцигский суд присудил Фридриху Вику восемнадцать дней тюрьмы за клевету на Роберта Шумана. Как все это пережить после того, как человек полжизни посвятил Клариной пианистической карьере. Ну и, естественно, потом было и такое: я, мол, тебя прокляну, не пущу в свой дом, когда ты придешь и будешь валяться у меня в ногах со своими голодными детьми!.. Конечно, отцу было очень обидно. У Фридриха Вика, откровенно говоря, было больше чем достаточно оснований опасаться не только за творческую, но и за человеческую судьбу своей дочери, если она выйдет замуж за Шумана. Увлекающаяся натура с неуравновешенным характером, у него там же, в доме у Фридриха Вика, была какая-то интрижка со служанкой. В общем, все то, о чем говорилось на судебном процессе, не было просто злословием, это были нормальные человеческие опасения и отцовская забота. Другое дело, что все в этой истории правы. И Фридрих Вик прав, может быть, больше всех, но в этой истории уже ничего не поправишь.

Тот день, когда наша героиня, двадцатиоднолетняя Клара, все-таки вышла замуж за Роберта Шумана, проводит в жизни Клары очень четкую черту, и черта эта делит жизнь на «до» и «после», причем вернуться в то, что было «до», уже совершенно

невозможно. Хорошо если Клара в тот день представляла себе, какой тяжести камень она в действительности повесила себе на шею. У них с Робертом Шуманом будет восемь детей, из которых добрую половину матери предстоит пережить. Кроме того, это первый и, к сожалению, не последний случай в жизни этой женщины, когда она поставлена перед жестким выбором и вынуждена решать проблему, которая называется «оба хуже». Это не выбор между двух зол, когда нужно выбрать меньшее. Это выбор из двух утрат, которые в действительности одинаково тяжелы, и нужно выбрать, с чем расстаться. С собственным отцом, к тому же учителем, с самым близким, родным человеком Фридрихом Виком после этого бракосочетания уже никакой нормальный человеческий контакт для нее невозможен. Это ее выбор.

Когда Клара была беременна уже четвертым ребенком, примерно в эти же сроки возникает ее соль-минорное Фортепианное трио. Музыка, по всей видимости, наиболее точно отражающая характер автора с чисто человеческой стороны, даже, может быть, с чисто женской стороны, но ни в какой степени не соответствующая ее виртуозным возможностям как пианистки, ее темпераменту, ее мощи. Она написана так кротко, так нежно, мягко, почти по-домашнему, что очень трудно поверить, что автор этой музыки — фортепианная звезда всего XIX столетия.

Отдельная история в жизни Клары — это то, как на ее союз с Шуманом смотрели современники, ведь европейцы середины XIX века не были готовы ко многим подобным вещам. Многое им казалось совершенно диким. На тогдашнем языке это называлось «эмансипированный брак». Когда, например, Шуман, забросив свои композиторские дела, вынужден был каждую ночь вставать к плачущему грудному ребенку, то делал он это не потому, что его жена была так изнежена или просто он так ее берег, ее просто физически в этот момент не было дома, она была в отлучке, в гастрольной поездке. Клара, выйдя замуж, не стала домашней хозяйкой в привычном, добродетельном понимании этого слова, не стала наседкой, не стала печь пироги, но она отвечала за всю эту большую семью, больше половины дней в году не будучи дома. Она не сузила ни свой гастрольный репертуар, ни географию, не стала меньше играть, не стала даже меньше писать. Как она все это успевала — непонятно.

Есть еще одна история, которую принято рассказывать о Кларе Шуман и о Роберте Шумане, считалось, что она омрачала им обоим жизнь, хотя на самом деле кому больше омрачала, ему или ей, — большой вопрос. Клара Шуман никогда под фамилией Шуман не выступала. На всех афишах она называлась только

Кларой Вик. Под девичьей фамилией ее все знали с раннего детства, она вышла первый раз на сцену в восемь лет, чтобы сыграть концерт Моцарта. Если посмотреть на эту ситуацию глазами Роберта Шумана, то, конечно, очень приятно быть мужем европейской знаменитости. Однако когда тебя узнают и воспринимают только как мужа своей жены, то это уже другая история. Тут даже самые элементарные, невинные вопросы могут вдруг неожиданно оказаться оскорбительными. Ужасно обидно!

Вот рассказывают, например, что в Лондоне, когда Клара играла при английском дворе (кстати, та же самая версия существует и о петербургском дворе, только там злополучный вопрос якобы задал Шуману Николай I), к Шуману подошли и спросили: молодой человек, ну а вы что же? Вы тоже музыкант? Последним среди коронованных особ, кто задал Шуману этот глупый вопрос, был голландский король. Это было во время визита Роберта и Клары в Амстердам в феврале 1854 года. Но удивительнее всего то, что на многих своих тогдашних гастролях Клара играла Фортепианный концерт ля минор самого Роберта Шумана, ей подаренный и посвященный. Последним из подарков Роберта Шумана Кларе — это его Концертное allegro опус 134 для фортепиано с оркестром. Шуман, по обыкновению, написал его очень быстро, буквально за пару дней. 12 сентября был день их свадьбы, а 13-го — день рождения Клары.

Получать такие бесценные подарки конечно же приятно, и это является уникальным свидетельством того, как вообще могут складываться чисто человеческие, личные отношения между двумя музыкантами такого уровня. Однако, сравнивая свою собственную музыку (Трио соль минор), написанную одновременно, например, с шумановским Фортепианным трио, Клара записывает в дневник: «Наверное, все-таки женщина не должна сочинять музыку. Но если это правило так жестко соблюдалось столетиями, почему я должна быть из него исключением?» К сожалению, никакой независимой экспертной оценки музыкального дара Клары Шуман не существует. Существует только ее собственная, субъективная оценка, и с этим приходится примириться. После смерти мужа Клара практически бросает сочинять музыку.

Но прежде она успевает написать для знаменитого, хотя тогда еще очень молодого скрипача Йозефа Иоахима Три романса опус 23. Музыка очень простая, очень домашняя, но в ней есть скрытая энергия и скрытый смысл, который не сразу прослушивается, не сразу открывается. В жизни автора это довольно спокойный период. Летом и осенью 1853 года они с Шуманом занимают большой дом на Билькерштрассе, 11 в городе

Дюссельдорфе. Дети и муж, слава Богу, здоровы, тревожных ноток в дневниках Клары в это время очень мало.

В том же самом 1853 году, когда написаны эти Три романса, в дюссельдорфском доме Шуманов происходит еще одно событие. Хозяева его жили, как известно, очень уединенно, поскольку Роберт Шуман всего боялся, и круг знакомых, круг близких друзей был очень узок. Но в этот круг попадает еще один человек: трогательный, наивный юноша, который к Шуману пришел из Гамбурга. Его имя Иоганнес Брамс. Это стало началом самой спорной истории в жизни нашей героини, а кроме того, началом длинной серии ее новых отражений в музыкальных зеркалах XIX столетия. Брамс сразу пишет Вариации на тему Роберта Шумана и посвящает их Кларе Шуман, но это только эпизод. Между ними пробегает какая-то электрическая искра, но это очень не похоже на любовь, по крайней мере в том смысле, в каком о ней слагают песни, пишут книги, снимают фильмы. Никаких перспектив, никаких надежд ни с той, ни с другой стороны не видно. В самом деле, взрослая женщина с восемью детьми, без пяти минут вдова, сидящая постоянно на чемоданах с ворохом европейских ангажементов, и двадцатилетний хрупкий юноша с почти девичьим лицом и подростковыми петухами в голосе. Но между ними с этого момента и до конца жизни на самом деле существует некое подобие телепатической связи. Клара начинает управлять всеми важными событиями в жизни Брамса, причем совершенно независимо от того, на каком расстоянии они друг от друга находятся. Клара всю жизнь винила себя за то, что Брамс так и остался холостяком. А его собственные чувства, которые не проходили десятилетиями, совершенно недвусмысленно им же самим описаны. Это состояние юноши в синем фраке и желтом жилете, который застрелился, — гётевского Вертера.

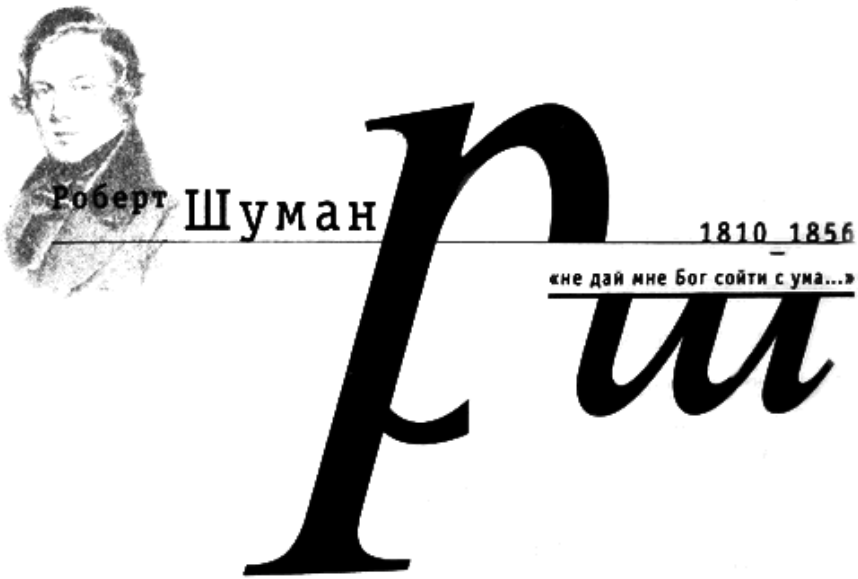
Тень Клары Шуман мелькает еще в очень многих партитурах Брамса, но ее точные очертания, обстоятельства, ракурсы уже, к сожалению, восстановить невозможно. В 1887 году Брамс утопил в Рейне всю их переписку. Что осталось? Только музыка. Когда Брамс ехал на похороны Клары во Франкфурт-на-Майне, он то ли задумался слишком глубоко, то ли поезда перепутал, в общем, он пропустил пересадку и проститься с ней на кладбище не успел. Он пришел, когда гроб уже опускали в могилу. Но Брамс простился с Кларой иначе. Она умерла 20 мая 1896 года. Примерно за две недели до этого, 7 мая (кстати, в свой последний день рождения), Брамс заканчивает *Четыре строгих напева* на тексты Священного Писания. И из его письма дочери Клары, Евгении, известно, что это не только последнее законченное сочинение Брамса, но и последнее из отражений

Клары в зеркалах брамсовской музыки. Там есть такие слова: «О смерть! Как горька, как горька ты для человека, который хочет жить, у которого много дел, устремлений. Но для того, кто устал и хочет покоя, какое ты облегчение».

По Кларе Шуман многие тоскуют и сегодня. С января 2002 года в Германии вышла из обращения синяя банкнота достоинством сто марок, на которой была изображена вечно юная и прекрасная Клара. Новый век, новые цены, новые ценности. Композиторское искусство или ремесло — дело довольно жесткое и даже злое. Здесь каждый за себя, здесь нет галантных кавалеров и прекрасных дам, и ценность написанного измеряется не личным обаянием сочинителя или сочинительницы, а только по гамбургскому счету смыслом самой музыки — сколько в ней информации и чувства, опыта и живого человеческого переживания.

Может быть, партитуры Клары Шуман не горят, потому что они написаны женской рукой? Или потому все-таки, что их автору было что сказать? Будущее даст ответ и на этот вопрос, и на многие другие вопросы, но одно совершенно очевидно: не будь Клары, европейская музыка была бы неизмеримо беднее и скучнее, как дневник, из которого выдрали несколько страниц на самом интересном месте.

Роберт Шуман
«Не дай мне Бог сойти с ума…»



Летом 1856 года герой нашей истории был занят тем, что работал с географическим атласом: он пытался расположить в алфавитном порядке названия стран и городов из этого атласа. Посетителей, которые приходили навестить его в психиатрической лечебнице в Энденихе на Рейне, он не узнавал. Потом он объявил голодовку, а затем так сладко заснул, что даже никто и не заметил, как он отдал Богу душу. Звали его Роберт Шуман. Подобная судьба не единственная в романтической музыке XIX века. Известно, что романтики вообще играют с огнем чувств и эмоций, они ходят по лезвию, по краю пропасти. Иногда останавливаются в шаге, даже в полушаге от безумия. И совсем по-другому начинает звучать интересующая нас партитура, если мы точно знаем, что этот последний шаг был реально сделан.

27 февраля 1854 года. С утра Роберт Шуман сидел дома в своем кабинете и сочинял маленькие фортепианные вариации, с ним была его двенадцатилетняя дочь Мария. В соседней комнате в это время совещался консилиум лучших докторов Дюссельдорфа. Что делать? Пациент очень плох, он неадекватен, но при этом выражает желание добровольно подвергнуться психиатрическому лечению. Что произошло дальше — этого никто так и не понял. Как Шуману удалось выскользнуть из дома незамеченным — непонятно. В домашних тапочках и в халате,

под проливным дождем, он буквально пустился бежать (от Билькерштрассе, где он жил, до берега Рейна путь неблизкий), добежал до середины моста и оттуда прыгнул в реку. Его довольно быстро выловили рыбаки, собралась большая толпа, еще бы — такое зрелище. Из рыбацкой лодки он еще раз прыгнул в реку. Потом его, конечно, доставили домой. Позже дома на его столе нашли записку: «Клара, я бросил в Рейн свое обручальное кольцо. Сделай и ты то же самое. Они соединятся там». Еще за день-два до этого он шутил, смеялся, подражал голосам общих знакомых.

В статьях, стихах, эссе Роберта Шумана (которых он писал очень много и писал спорадически, на него это находило как бы приступами) еще заметнее такой странный факт, который трудно назвать иначе, чем раздвоение личности автора. Шуман — это два человека, причем он сам дал им имена и очертил их характеры. В виде музыкальных картинок и миниатюрных портретиков они появляются в его *Карнавале.* Их зовут Флорестан и Эвзебий. Флорестан — это энергия, раздражение, борьба, лихорадочное напряжение, с которым Шуман работает, дикая скорость (он мог за пару дней накатать огромную партитуру). Эвзебий — это рефлексия, усталость, апатия, может быть, мысли о смерти, может быть, приглушенные страхи. Хорошо еще, когда они просто ведут между собой нескончаемый диалог в его голове. Очень часто эта милая парочка просто напоминает двух клоунов: дерзкий, задорный клоун Арлекин и грустный клоун Пьеро. Но ближе к 27 февраля 1854 года в сознании Шумана Флорестан и Эвзебий начинают вести себя совсем по-другому. Они борются, они дерутся не на жизнь, а на смерть, кажется иногда, что они, сцепившись, висят над бездной и неизвестно, кто из них первый сорвется.

С 1850 года Роберт Шуман исполняет обязанности городского музикдиректора в Дюссельдорфе. И с этими обязанностями он совершенно не справляется. Причем это знает и он сам, и те, с кем он работает, и те, на кого он работает. Есть много разных требований к музикдиректору такого города. И одно из этих требований — необходимость владеть дирижерской техникой, а Шуман чувствует себя за дирижерским пультом очень неуверенно, некомфортно, его это раздражает. Но делать нечего. И есть предположение, что то ли оркестр в Дюссельдорфе во времена Шумана был не на высоте, то ли Шуман этот оркестр таким видел и слышал, поскольку не в силах был от него добиться лучшей игры. Но так или иначе, недостатки местного оркестра или свою собственную несвободу и неуверенность как руководителя Шуман, возможно, покрывает тем, что очень

своеобразно оркеструет свои партитуры. «Сумма музыкальных красот не выкупает того, к сожалению, крупного недостатка, которым отличается все творчество Шумана… Недостаток этот, в живописи называемый „бесколоритностью“, — это бесцветность, вялость, даже грубость инструментовки. Оркестр у Шумана безостановочно работает, все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслей, не контрастируя между собой и сливаясь большей частью в непрерывный гул, иногда искажающий лучшие места сочинения». Под этими очень неприятными и очень обидными словами стоит подпись не чья-нибудь, а Чайковского. Как это понять? Ведь Петр Ильич даже на своем собственном *Детском альбоме* написал: «Подражание Шуману». Дело в том, что это мнение не только одного Чайковского, эта точка зрения разделялась едва ли не всеми образованными музыкантами почти до конца XX века. А Шумана вообще очень многие почему-то запомнили именно молчаливым, необщительным и даже неадекватным обстановке, разговору. Хорошо сказал его лейпцигский друг скрипач Фердинанд Давид: Шуман, говорит, пришел ко мне, посидел час, помолчал о чем-то, из чего я заключил, что он закончил свою новую симфонию. Потом выкурил две сигары, встал, сначала шел не в ту дверь, потом в ту.

В жизни Шумана все «на грани», поэтому многое зависит от того, какими словами назвать одну и ту же реальность его сознания. От этого абсолютно меняется смысл происходящего, смысл его музыки. Можно сказать, что миром фантазий Шумана владели причудливые образы, и он иногда настолько погружался в их созерцание, что не замечал окружающих. Можно сказать и по-другому, что будет точнее соответствовать описаниям самого Шумана. У него были постоянные слуховые галлюцинации, они были необыкновенно завлекательными, притягивающими. Если бы их было видно, это были бы видения.

Иногда Шуману казалось, что два странника общаются друг с другом на большом расстоянии (в его голове). Иногда ему казалось, что прилетают ангелы и что-то ему поют (причем ангелы иногда разговаривали музыкой, а иногда словами). Иногда эти ангелы превращались в демонов и в образах тигров и гиен начинали его терзать. В такие моменты (а они могли продолжаться часами, сутками) Шуман мог, например, фантазировать (так он это называл), импровизировать на абсолютно расстроенном фортепиано и не замечать этого. Он записывал по ходу этих фантазий какие-то темы, мотивы, музыкальные обороты, из которых потом с невероятной скоростью рождались его новые сочинения. Иногда он с поднятой

рукой «зависал» прямо на репетиции дюссельдорфского оркестра, темп музыки почему-то замедлялся, музыканты переставали понимать, что происходит, а Шуман был «там», со своими голосами, которые он всегда слушал. Они, видимо, ему рассказывали что-то очень интересное — нотами, или буквами, или музыкальными звуками, или словами. Иногда на лице Шумана отображалась гримаса ужаса, он явственно видел и слышал химер, которые пели ему, что он грешник, что он попадет в ад. Порой сердце его жены Клары буквально разрывалось на части при виде улыбки блаженства и покоя на лице Роберта Шумана. Видимо в этот момент ангелы пели ему что-то несказанно прекрасное. И она понимала, что с человеком никакого контакта уже нет, его душа и разум находятся где-то совершенно далеко от тела.

4 марта 1854 года Шуман был помещен в лечебницу для душевнобольных доктора Рихардса в пригороде Бонна. И в принципе эта история могла бы закончиться словами: «Роберт Шуман сошел с ума. Как жаль!» Но музыка начинает жить своей собственной жизнью после того, как ее автор сходит с ума. Дурная слава композитора, который интересно пишет, но совершенно не умеет оркестровать, не умеет обращаться с оркестрантами, тянется за Шуманом еще со времен его жизни. С течением времени «хвост» этой молвы удлиняется и приводит к тому, что на рубеже XIX и XX столетий два безупречных профессионала, два композитора (независимо друг от друга), в Петербурге (директор консерватории Александр Глазунов) и в Вене (главный дирижер придворной оперы Густав Малер), переоркестровали, каждый по-своему, все четыре шумановские симфонии. Причем иногда там меняются местами струнные и духовые, меняется не только колорит, но и баланс, и логика партитуры. Хотя музыка остается та же самая.

Что странно в этой истории? Когда Густав Малер обращает внимание своих коллег на оригинальную шумановскую партитуру, он приводит вполне разумный довод. Шуман пишет букву f, что соответствует сильной звучности — «громко» (forte), но при этом он не соразмеряется с акустическими законами. Соотношение forte для духовых и для струнных — это как килограмм гвоздей и килограмм гагачьего пуха. Они весят одинаково, но объем занимают совершенно несопоставимый. Так нельзя! Когда Малер переписывал шумановские партитуры, он целенаправленно распутал все те узлы, в которые Шуман оркестр «завязал». Распутал очень искусно, все ниточки звучат по отдельности, каждую слышно. Однако только ближе к концу XX века исторически информированные исполнители сообразили,

что Шуман писал вовсе не в расчете на оркестр Венской оперы или Петербургской консерватории, внимательно прочесали платежные ведомости многих провинциальных немецких капелл его времени и поняли, с кем и с чем Шуман имел дело. Когда уточнили способ рассадки музыкантов в конкретной капелле Дюссельдорфа применительно к конкретной акустике того зала, где выступал и работал с оркестром Шуман, естественно, досадуя и на себя и на оркестр, выяснилось, что в тех совершенно определенных условиях, к которым композитор примерялся, он все учитывал и рассчитывал абсолютно верно…

А может быть, Шумана просто объявили сумасшедшим? Кто-то распустил сплетню, и она подействовала. Может быть, его самого убедили, что он не в себе, а он и поверил. Ведь нет никаких точных данных. До сих пор нет точного диагноза. Все, чем мы располагаем, — это факт смерти в сумасшедшем доме. В конце концов, у каждого человека бывают периоды депрессии, и довольно длительные. У каждого человека есть внутренний голос, интуиция, правда, не у каждого она что-то творит отдельно от хозяина. Но зато не каждый может услышать столько музыки, например, в старых, мертвых закопченных камнях, мимо которых все ходят уже тысячу лет. Третья (*Рейнская*) симфония Шумана впервые прозвучала под его управлением 13 марта 1851 года в Дюссельдорфе, почти за три года до катастрофы. В ней есть часть — очень медленная, строгая, с неудобными высокими партиями тромбонов, местами какая-то подавленная по музыке, совершенно особенная, неповторимая. По словам Шумана, она является музыкальным портретом гигантского сооружения — Кёльнского кафедрального собора. Вроде бы все правильно: архитектура — застывшая музыка. Но сколько здесь застывших страхов самого Шумана, в которых он просто никаким другим образом признаться не может…

У Шумана все не так, как у других композиторов. Обычно у классиков бывает одно весомое итоговое сочинение, где высказаны все последние мысли мастера, фактически его завещание. У Шумана много последних порывов, последних надежд, много внутренних голосов и много последних партитур: последние эскизы, написанные уже в лечебнице, последние вариации, написанные дома, последние произведения для фортепиано опус 133 *Gesänge der Frühe* (*Напевы раннего утра)* — прощание с любимым инструментом, последняя симфония и т. д. Но все-таки самый последний шаг к мосту через Рейн в Дюссельдорфе — это Скрипичный концерт ре минор. Как утверждала, видимо со знанием дела, Клара, эту музыку Роберту Шуману продиктовали ангелы.

После похорон Шумана об этой партитуре быстро забыли, хотя знали о ней очень немногие. Ре-минорный Концерт так и остался неизданным, он не имеет номера (в списке сочинений Шумана он числится как посмертный опус). И до 1936 года эта музыка вообще считалась утраченной, исчезнувшей, пропавшей. Первым, кто сыграл ее, был двадцатилетний Иегуди Менухин, который тогда же и сказал: Слава Богу, найдено недостающее звено между скрипичными концертами Бетховена и Брамса! (Двумя гигантскими верстовыми столбами на пути развития скрипичного концерта вообще). Но кто же так хорошо спрятал эту музыку, что она почти целый век лежала без движения? И главное, зачем ее было так хорошо прятать?

История фактов, людей и событий точного ответа на этот вопрос не дает. Есть только догадки, кстати, весьма обоснованные догадки тех, кто знал Клару Шуман (хотя не знал этой тайны). Они предполагают, что Клара могла препятствовать публикации нескольких самых последних рукописей своего мужа и даже некоторые из них хотела уничтожить, поскольку там, на ее взгляд, читались явные признаки безумия — слишком резкие, неуравновешенные, непонятные звукосочетания. Скрипичный концерт заканчивается образцово-показательным полонезом (церемонным бальным танцем). В XX веке существуют достаточно четкие исполнительские стандарты того, в каком темпе может двигаться полонез. Но именно здесь, как ни странно, скорее всего, заключен ответ на тот самый вопрос об ангелах. Что они могли Шуману надиктовать?

В оригинальной партитуре содержится абсолютно четкое, недвусмысленное авторское указание, которое все исполнители этого концерта, начиная с Иегуди Менухина, отказывались понимать. Они не готовы исполнить просьбу композитора, потому что цифра, которой обозначен у Шумана темп (он один из первых, кто начал не только словом, но и цифрой по метроному Мельцеля обозначать скорость движения музыки), абсолютно нереальна. Она занижена почти в два раза по сравнению со стандартной нормой. И эффект, которого Шуман требует, абсолютно фантастический. Это можно назвать бредом сумасшедшего, но здесь — эффект «замедленной съемки» в музыке. Музыка не движется, она плывет, и каждая доля полонеза тяжелым ударом, агрессивно, мощно, как колокол, отдается у вас в ушах. Получается, что в этом танце между каждыми двумя шагами помещается неизмеримо больше, чем это принято, музыкальной, смысловой, эмоциональной информации. Это можно назвать галлюцинациями, диктовкой дюссельдорфских ангелов, но именно это — последняя воля Шумана.

Роберт Шуман — «композитор-фантаст», об этом много и красиво написано. Но чего ему стоило быть «композитором-фантастом», это нам уже тоже известно. До чего же это сильный человек! Ходить столько лет по краю бездны, в полушаге от безумия, не сорваться, не оступиться, успеть написать столько прекрасной музыки и еще оказаться первооткрывателем как раз в области музыкальной фантастики. Ведь если представить себе хотя бы на минуту ту бесконечно сложную, противоречивую музыку, которая звучала в голове у Шумана каждое мгновение его жизни, совсем по-другому начинают звучать и его партитуры. Вся эта «фантастика» может разрушить жизнь человека, если она слишком глубоко проникает в его сознание. Но видение, пророчество, предвидение, то, что Шуман слышал, — это остается!

Иоганн Себастьян Бах
Типичный случай

Среди несгораемых партитур классической музыки бесспорными лидерами во всем, что касается огнеупорности, жаропрочности и других добродетелей такого рода, уже давно признаны партитуры, подписанные именем Иоганна Себастьяна Баха. Он велик, могуч, бессмертен, и его подвижнический труд заслуживает всяческого восхищения. Это широко известный, практически бесспорный факт — так что не будем на нем зацикливаться.

При этом даже то, чего «великий и могучий» не сочинял, а просто обработал, чтобы самому сыграть, или — еще чаще — только переписал своей рукой (на память, в дневник, для профессионального роста, чтобы самому чему-то научиться), все равно вписано в каталоги его сочинений. С этих партитур — и более того, с каждой ноты, с каждого слова, с каждой запятой — уже лет двести регулярно сдувают пыль, все это тщательно сохраняют под стеклом, изучают, воспевают.

Проблемы особого рода возникают у тех, чьи ноты Бах

переписывал, на чьих сочинениях учился. Например, скромный гамбургский органист родом из Нидерландов, проживший, кстати, ровно сто лет, Иоганн Адам Рейнкен или застенчивый итальянец по имени Алессандро Марчелло теперь с трудом могли бы доказать свои авторские права, хотя права эти бесспорны, — копии, снятые Бахом, считаются более авторитетными источниками, чем авторские оригиналы.

Если ли бы Баху сказали, что он сочиняет «несгораемую» музыку, он бы наверняка очень удивился, а скорее всего — просто бы не понял, о чем идет речь. Что значит: «работать для вечности»? Что значит: писать сочинения, которые станут классикой два или три века спустя?

В его времена вообще не было принято хранить музыку дольше, чем она была нужна, и не было такого жизненного явления, как «классика» — музыка, пережившая свое время. Бах жил своей профессией, зарабатывал тем, что сочинял музыку. И нот писал ровно столько, сколько нужно было, иногда, правда, чуть больше. Поэтому трудоустройство такого человека — не в вечности, а в реальной повседневной жизни. Это не забота великой матери-истории, не воля случая, не проблемы Господа Бога. Это проблемы, которые Бах решает по мере их поступления, и решает постоянно, упорно, настойчиво — потому что далеко не всегда удается найти работу, соответствующую его квалификации.

Последние двадцать-двадцать пять лет его жизни все, кому хоть что-то говорит имя Иоганн Себастьян Бах, знают его как кантора лейпцигской церкви Святого Фомы, говоря короче и по-немецки — Томаскирхе. Кантор — это «завмуз», ответственный за музыкальную часть, ничего романтичного в этой профессии нет. В его обязанности входит поставка ежегодного объема (причем очень значительного) церковной музыкальной продукции, разучивание кантат с музыкантами (состав музыкантов, естественно, все время меняется) и хором, где кроме взрослых певцов есть еще и вечно простуженные и сопливые мальчишки. Ну, само собой — игра на органе, это тоже его прямая обязанность, наряду с прочими. Бах регулярно пишет в магистрат склочные или, наоборот, заискивающие письма о том, что задерживают зарплату, много требуют от музыкантов, мало платят… И заметьте, он не получает на это никакого ответа. Очевидно, что по должности Бах далеко не «пуп земли». Сколько в Германии городов, сколько в них церквей? И в каждой кто-то тоже делает подобную работу.

Если бы кто-то завел Баху трудовую книжку, то предыдущие, долейпцигские, записи в ней — это капеллы очень мелких,

провинциальных, даже «заштатных» германских князей. И там случаются перерывы в стаже, поскольку работодатели периодически отказываются от услуг Баха. Второе важное обстоятельство состоит в том, что, даже сидя на стабильном рабочем месте, Бах все время не оставляет попыток найти новую, более престижную работу, доказательство чему можно увидеть именно в списке его нетленных сочинений. И не одно…

Когда вы ищете работу, причем заранее уверены, что ищете ее не в первый и далеко не в последний раз, вы никогда не знаете, какие контакты и «завязки» вам для этого пригодятся.

В 1719 году Иоганн Себастьян Бах едет в командировку в Берлин. Это не рядовая, а особая, очень важная командировка, куда его снаряжали со всей серьезностью, поскольку он имеет от капеллы князя Анхальт-Кётенского Леопольда поручение — купить новый клавесин. Это был последний раз, когда в той, уже разваливающейся капелле выделялись деньги для расширения музыкального производства. Бах, естественно, со своим поручением справился. Новый хороший клавесин он проверил, обыграл и купил.

Этот маленький, на первый взгляд, незначительный сюжетный узелок, или «завязка», в принципе очень похож на то, как бывает в правильных советских фильмах: агроном периферийного колхоза встречается в столице с секретарем райкома, только не своего района, а соседнего, тоже периферийного. Кого же Бах встретил в Берлине? Среди многих — коллег, мастеров, посредников, партнеров — там был один важный персонаж, маркграф Бранденбургский Кристиан Людвиг. И через два года эта ниточка снова потянулась — в бранденбургскую маркграфскую капеллу, в марте 1721 года приходит пакет: ноты с сопроводительным письмом, которое изобилует всеми возможными верноподданническими, красивыми и скромными словами, причем составлен документ по-французски. А при нем шесть концертов для различных инструментов сочинения Иоганна Себастьяна Баха — то, что он обещал маркграфу в Берлине два года назад.

Это были Бранденбургские концерты — своеобразное заявление о приеме на работу, которое не имело никаких последствий: маркграф, получив ноты, Баха на работу не принял. И только через два года Баху удастся найти сколько-нибудь приличную, хотя тоже далеко не идеальную работу в Лейпциге — ту, по которой его теперь все знают. Однако и здесь необходимо сделать одно, последнее, уточнение. С назначением Баха на его лейпцигское место поиск работы не прекратился. Более того, процесс этот продолжался почти до самых последних лет

баховской жизни и не зависел от того, какие результаты он давал.

А теперь отправимся во второй по величине и политической значимости город тогдашней (как, впрочем, и теперешней) Саксонии — тот самый Лейпциг.

Давно — и не нами — замечено, что строго соблюдает все ограничения и правила искусства только эпигон, а настоящий художник идет путем наименьшего сопротивления. А как звучит этот композиторский «путь наименьшего сопротивления»? Ответ имеется в баховских черновиках.

Состоя на уже упомянутой нами хлопотной службе в городе Лейпциге, Иоганн Себастьан Бах по мере сил старался опровергнуть общепринятое мнение о том, что музыка — скоропортящийся продукт и ее «первая свежесть» есть одновременно и последняя. Кроме нотной записи никаких других способов «консервации» звука тогда, разумеется, не существовало, поскольку ни пленки, ни фонографа еще не изобрели. А музыка действительно портилась значительно скорее, чем сейчас, чему пример — кантата «Славь свое счастье, благословенная Саксония», единственный раз прозвучавшая в достославном городе Лейпциге 5 октября 1734 года, когда, будучи там проездом, саксонский курфюрст Август III попутно отмечал первую годовщину своего избрания на символическую должность короля Польши. Курфюрст — это князь с историческим, наследственным правом участвовать в выборах императора Священной Римской империи, которое тогда уже давно ничего не значило. Да и праздновать вообще-то было особенно нечего, поскольку обе страны на тот момент оказались до крайности разорены Тридцатилетней войной. Но искусство требует жертв. А власть — любви и ее ритуального подтверждения, причем не только в виде символических «выборов».

Кантата была обречена на однодневный успех (что еще может быть в присутствии коронованных особ и по их же адресу?), и — кроме скромного гонорара, обозначенного в ведомости расходов саксонского двора наряду с другими организационными расходами, — почти никаких бумажных свидетельств о ней вроде бы не осталось…

Автор текста — недавний выпускник Лейпцигского университета Иоганн Кристоф Клаудер с весьма бойким пером во всем, что касалось быстрого сочинения стихов высоким штилем. Из девяти частей кантаты две крайние — большие хоры, а четыре речитатива перемежаются тремя ариями, где поляки — видимо, не вполне достойные чести находиться под скипетром столь великого государя — иносказательно называются «сарматами». Первый восьмиминутный хор поется на следующие слова:

Славь счастье свое, благословенная Саксония,
Ибо престол твоего короля укрепляет Господь!
Счастливая страна,
Благодари Небеса и целуй руку!
Ту, что денно и нощно растит твое благосостояние
И хранит безопасность твоих граждан.

И слова, и музыка на такой случай по определению не могут быть ничем иным, как «восхвалением начальства в доступной ему форме». В этом смысле Бах и Клаудер написали почти шедевр социалистического реализма — задолго до того, как сей бессмертный творческий метод формировался в головах художников XX века. Есть сведения, что несмотря на изощренность полифонических хитросплетений и хоровых юбиляций, начальство в лице свиты «его дважды величества» Августа III реагировало на музыку благосклонно. Но шедевр получился… одноразового применения, поскольку никогда более по своему прямому назначению (для восхваления начальства) не использовался.

И что же теперь? Пропадать добру? Время потрачено, музыка исполнена, и теперь она отправляется в мусорную корзину? Нет, у Баха так дела не делались. Через шесть лет понадобилась музыка для большой католической мессы на латинский текст, и Бах вновь использовал тот же самый набросок.

Когда при сочинении будущей Высокой мессы потребовалась музыка для хора «Osanna in excelsis» — «Осанна в вышних Богу», выяснилось, что ритм и акценты короткой фразы на 3/4 «Gesegnetes Sach-sen» очень подходят для скандирования слов «О-санна, о-санна!» Но переделки привели к тому, что черновик сократился, «сжался» по времени втрое и подвергся значительному упрощению. Бах совершенно избавился от развития исходной формулы, ограничившись несколькими ее повторениями, — в результате один интересный фрагмент из музыки выпал полностью, а другой стал не нужен и был заменен на простой буквальный повтор уже звучавшего раньше. То есть, как говорится, — «басню» сократили капитально.

Некоторые специалисты относят эту «мягкую кастрацию» музыкального текста, добровольно выполненную самим Бахом, за счет весьма жестких ограничений, которые накладывались на сочинителя правилами церковной службы — она велась в Саксонии по лютеранскому обряду, но допускала в ряде случаев пение по-латыни (а не по-немецки), если слова были известны и понятны прихожанам. Бах мог перестраховаться на случай того,

если кто-нибудь скажет, что он перемудрил со своей *Осанной.*

Однако есть другая — более вероятная и более жизненная — причина столь заметных расхождений между черновиком и чистовиком, причем не в пользу последнего. Кантата во славу курфюрста Августа III исполнялась на открытом воздухе и была приурочена к большому факельному шествию, в котором участвовали, по свидетельству очевидцев, не менее шестисот студентов Лейпцигского университета. Легко представить себе, какой чад и дым производят шестьсот горящих одновременно деревянных дубин, пропитанных смолой… И каково в такой атмосфере приходится людям, играющим на духовых инструментах. А особенно — на употреблявшихся в XVIII веке натуральных трубах в высоком строе *ре,* с очень узким мундштуком, способных брать высокие ноты до шестнадцатого (а в кантате Баха — до восемнадцатого) натурального обертона включительно. Кроме хорошо поставленного «стайерского» дыхания — тут впору сравнить необходимую им физподготовку с нормами ГТО для пожарных! — от музыкантов такая работа требует еще и ювелирно точного владения мышцами губ и лица.

Первый трубач баховского оркестра, 67-летний Готфрид Райхе после блестящего, как говорят, исполнения своей виртуозной партии в этой кантате упал в обморок (ему сделалось дурно, и он потерял сознание), а на следующий день (6 октября 1734 года) умер — скорее всего, от апоплексического удара.

После Готфрида Райхе в Лейпциге долгое время не было трубача подобной квалификации — ни один из его коллег не был в состоянии выдержать такую нагрузку, которая нужна для сносного исполнения партии первой трубы в восьмиминутном хоре в честь Августа III.

Таким образом, Бах вынужден был упростить самые блестящие и звучные места своей музыки — хотя бы для того, чтобы музыканты справились с ней. А что было делать? Он же ведь хороший хозяин и практичный человек. Он понимает, что часть меньше целого, поэтому частью придется поступиться, чтобы сохранить целое. И кроме того, он прекрасно знает, какой ослепительный и дорогой эффект производят трубы на воздушной подушке литавр. Тем не менее история музыки распорядилась так, что и поныне высокие ответственные партии труб — как и в доброй половине его церковных кантат — остаются в этом черновике самым уязвимым местом.

К сожалению, Бах никак не смог приспособить для каких-либо нужд заключительный хор кантаты, где три трубы играют все время, почти без пауз… Никуда не пошли и речитативы, на которые он потратил довольно много времени, что явствует из

тщательно прописанных в черновой партитуре оркестровых линий в партиях сопровождения. Ведь, как правило, речитативы писались быстро и были «сухими», то есть с аккомпанементом одного клавесина (так называемого «сквозного баса», или «континуо») — здесь же все речитативы идут под оркестр, и среди них есть один образец особого мастерства трубача Готфрида Райхе, на которое Бах явно рассчитывал. Бас поет следующее, через каждые два такта перебиваемый оркестровыми «громами»:

В наше трудное время,
Когда все кругом пылает и взрывается,
Когда мощь французских супостатов
(Коей многократно уж бывал дан доблестный отпор)
Все же угрожает нам с севера и с юга огнем и мечом,
Сей город находит в твоем лице,
О божественный хранитель наших лип,
И не только в твоем, но также в лице твоей славной Рати,
О Солнце земли нашей, великодушный наш спаситель,
Защиту и покой для твоих подданных.

Любопытно, что везде, где в русской патриотической риторике фигурируют родные березы, в немецкой то же самое место занимают липы.

Все это так и осталось в черновиках — и пролежало без движения около двухсот пятидесяти лет, хотя регулярно включалось в перечни и даже в издания баховских сочинений. Но благодаря компромиссной переделке масштабного и верноподданного черновика в довольно обыкновенный церковный хор *Осанна* музыку удалось сохранить если не для вечности, то для иного начальства, которое, возможно, несколько выше ценит хвалу в доступной ему форме. Если считать таким начальством Господа Бога, то черновик для него никак не подходил, а чистовик в результате вошел в одно из самых знаменитых за всю историю музыки духовных произведений — Высокую мессу.

Кстати, а почему потребовалась музыка для мессы? Баху сказали, что если он представит эту мессу дрезденскому двору, то у него повысятся шансы получить там место. Бах, естественно, откликнулся — и его великое «итоговое» сочинение тоже является не чем иным, как очередным «резюме» в отдел музыкальных проектов дрезденской придворной администрации… Не первым и не последним. Правда, ни *Осанна,* ни другие части будущей Высокой мессы, отосланные в Дрезден, Баху не помогли, а человека, получившего место капельмейстера в Дрездене после смерти во цвете лет тамошнего маэстро Иоганна Давида

Хайнихена, звали… Теперь уже никто не помнит как, но точно не Бах. И поверьте, не он в этом виноват. Как сказал один из руководителей правоохранительных органов — не важно, в какой стране, в какую эпоху и по какому поводу: «…Если мы будем на ответственные участки назначать людей на том основании, что они хорошо работают, это ж мы до такого можем докатиться!»

В конце концов, Бог с ними, с ответственными участками — и Бах все это понимал не хуже нас с вами. Так или иначе, мы имеем один мелкий частный случай и два образца баховского мастерства. Музыка почти одна и та же, слова совершенно разные, причем на двух разных языках. И это далеко не предел — существуют десятки красноречивейших примеров такого рода. Кстати, на современных европейских языках переделка собственной нетленной партитуры до полной неузнаваемости, сопряженная с ее «переподтекстовкой», называется словом «пародия». Вот чем Бах на самом деле занимался по службе и, естественно, по суровой жизненной необходимости.

Понять великих, когда они не просто похожей, а идентичной музыкой озвучивают взаимоисключающие слова, можно. Такие вещи, как перегруженность работой, занятость, усталость, недостаток времени, вполне нормальны и очевидны. Это хорошо, когда есть работа, этому надо радоваться. А результат честно и с умом выполненной работы всегда говорит сам за себя и не всегда зависит от количества потраченных композитором часов и исписанных нотных страниц. Зато чем меньше человек забивает себе голову перспективами грядущего величия и мыслями о вечности, тем точнее и лучше он пишет — об этом тоже говорит практический опыт лейпцигского музыканта по фамилии Бах.

Артем Варгафтик — музыкальный критик,
в 1994–2003 годах — обозреватель радио «Эхо Москвы»,
затем — радиостанции «Культура». А. Варгафтик — автор и ведущий
ряда телевизионных проектов, в том числе «Оркестровая яма»,
«Партитуры не горят» (Национальная премия «Тэфи» 2003, 2004)